KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR BILDENDE KUNST

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXVII



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1929

INHALTSVERZEICHNIS

DES SIEBENUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1928—1929

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

*



KUNST UND KÜNSTLER XXVII, I

MAX SLEVOGT, LÖWENJAGD

AQUARELL



DEM SECHZIGJÄHRIGEN MAX SLEVOGT

BEITRÄGE VON

MAX J. FRIEDLÄNDER, CURT GLASER, EMIL HEILBUT, ALFRED KUBIN, ALBERT LAMM, HANS PURRMANN UND KARL SCHEFFLER



Der deutsche Hang zur Bilddichtung hat im Bereiche der Malkunst Unfug genug gestiftet, in der „gedruckten Kunst“ dagegen Unvergleichliches und Unverwelkliches hervorgebracht. Mit dem sicheren Instinkt einer urgesunden Natur hat sich Slevogt der Illustration zugewendet, freilich einer Illustration von besonderer und persönlicher Art. Daß er Musik erfolgreich illustriert hat, beweist schon, daß er nicht im engeren und gewöhnlichen Sinn illustriert. Der von ihm verbildlichte „Faust“ scheint eher von Mozart als von Goethe zu stammen.

Da dieses Malers Temperament von Haus aus dem Werden, dem Wandel, dem Fluß der Bewegung zugetan war, zog es ihn zur Dichtung, zur Musik — und zum Kino — als zu den Künsten, die im Gegensatze zur Malerei den Ablauf des Geschehens unmittelbar ausdrücken.

Die Texte hat er frei gewählt, mit Vorliebe Märchen, Abenteuer, Exotisches, örtlich und zeitlich Fernes und sich stest mehr durch Rhythmus und Klang als durch Bericht und Aussage anregen lassen. Nicht das Sachliche, Tatsächliche hat er mit dem Pflichtbewußtsein des kenntnisreichen Historikers ausgebildet wie etwa Menzel, vielmehr in luftigen Ferngesichten das elementar Menschliche erfaßt und Bildparaphrasen zu Gedichten, Erzählungen und Melodien geschaffen.

Diese Illustration ist nicht Dienst unter der Herrschaft des Wortes, vielmehr souveräne Umschöpfung und Verbildlichung des Textes. Mit der Aufgabe des reproduzierenden Illustrators zu zeigen, was der Dichter beim Schreiben gesehen hat, nimmt Slevogt es nicht genau und zeigt, was er selbst beim Lesen oder Hören gesehen hat.

Max J. Friedländer.



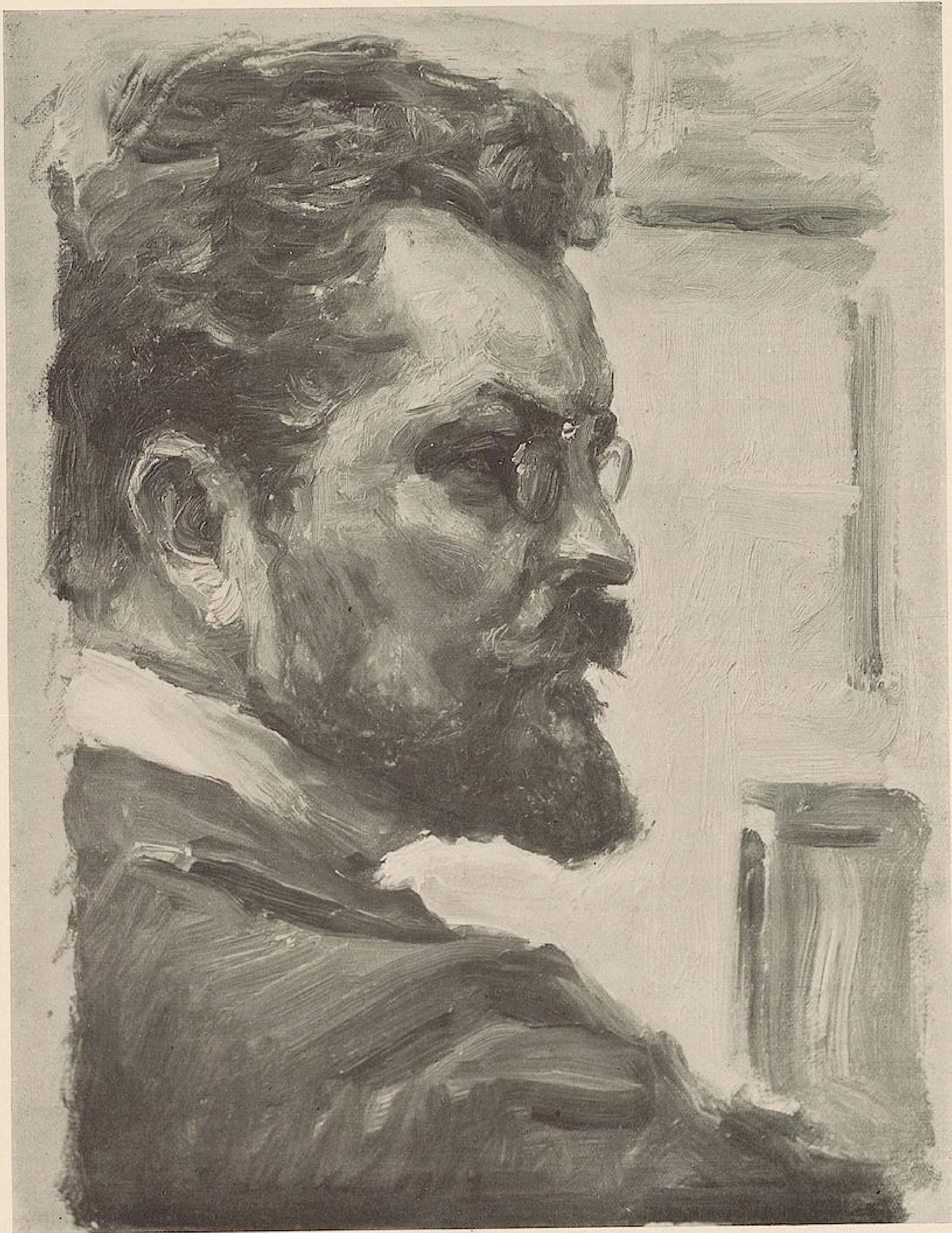
MAX SLEVOGT, BRIEFZEICHNUNG (DIE GICHT)

Erfinderische Phantasie ist eine sonderliche Gabe des Talentes. Selten verband sich ewige Lust am Fabulieren so innig mit der Fähigkeit bildhafter Gestaltung wie in dem Zeichner Slevogt. Andere Völker haben nicht oft Künstler hervorgebracht, die so sehr Maler und Zeichner zugleich waren, wie die Deutschen seit den Zeiten Dürers und Holbeins. Die Lust am Zeichnen lag vielen deutschen Malern im Blute; Zeichnen war ihnen nicht Vorbereitung und Nebenfrucht der Malerei, sondern eine andere und gleichberechtigte Art künstlerischer Äußerung.

Zeichnen bedeutet für Slevogt Fabulieren und Musizieren zugleich. Jede Vorstellung der eigenen Phantasie, jede Erinnerung an Gestalten der Dichtung gewinnt sichtbare Form und bewegliches



MAX SLEVOGT, ENTWURF EINER VIGNETTE FÜR DIE AUSSTELLUNGSBERICHTE VON „KUNST UND KÜNSTLER'



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS. 1903

Dasein unter den Händen dieses erfindungsreichen Zeichners, der in tausenden von Blättern einer eigenen Welt Wirklichkeit gegeben hat. Nicht einer, sondern vielen Welten. Denn so sehr in allen Gestaltungen des Künstlers die eine und unveräußerliche Persönlichkeit sich manifestiert, so vielfach sind doch ihre Wandlungen, wenn er als Rübezahl oder als Faust, als homerischer Barde oder orientalischer Märchenerzähler sich verkleidet. Immer aber gleicht der Zeichner dem Musikanten. Er setzt nicht einen Text in Bilder um, sondern er umspielt ihn mit seinen Arabesken wie mit einer flüssigen Melodie. Die Sprache besitzt kein Wort für diese zeichnerische Interpretation einer Dichtung, die nicht Illustration im üblichen Sinne bedeutet, die Wortdichtung in Bilddichtung transponiert, ähnlich wie sie in Tondichtung sich wandeln kann.

Daß es Slevogt drängte, Musikalisches unmittelbar in Bildform umzusetzen, kann darum nicht Wunder nehmen. Nur selten ist das Wagnis unternommen worden, und niemals ist es so geglückt wie in Slevogts Radierungen zu Mozarts Zauberflöte, in denen aus Text und Oper, aus Rhythmus und Klang eine phantastische Welt der Formen und Gestalten erwächst, ein Erlebnis des Gehörsinnes auf höchst wundersame Weise in eine Speise der Augen wandelnd.

Unerhört ist der Reichtum dieses zeichnerischen Werkes, das in dem knappen Zeitraum zweier Jahrzehnte entstanden ist. Der Sechzigjährige, den viele Wünsche dankbarer Freunde in das neue Lebensjahrzehnt geleiten, ist noch keineswegs müde; die Flügel seiner Phantasie sind nicht erlahmt. Man möchte es glauben, daß sein Zauberstift viele schöne Überraschungen noch bereithält, kann man doch Meister Slevogts Hand nicht untätig denken, scheint es doch, als könnte dieser Quell nicht aufhören, zu sprudeln, die bilderzeugende Vorstellungskraft, die eine gütige Muse dem Maler als eigene Gabe in die Wiege legte, ein Leben lang nicht ermatten.

Curt Glaser.



Eine seltsame Erscheinung ist Slevogt in unserer Zeit, weil er gerade jetzt erschien. Wäre er aus der Gruppe Böcklins hervorgegangen oder wäre er — um ihn besser zu charakterisieren — etwa aus Delacroix' Umgebung, so hätte sein Wesen weniger aus dem Rahmen Fallendes, Ungewohntes. Das Seltsame ist, wie Slevogt erst jetzt, gerade jetzt erschien, in der Zeit und unter dem Eindruck des Wirkens von Manet, und doch ein phantastisch-romantischer Maler wurde, der szenisch erhöhte Erscheinungen darstellt und — im guten Sinne des Wortes — Theater malt.

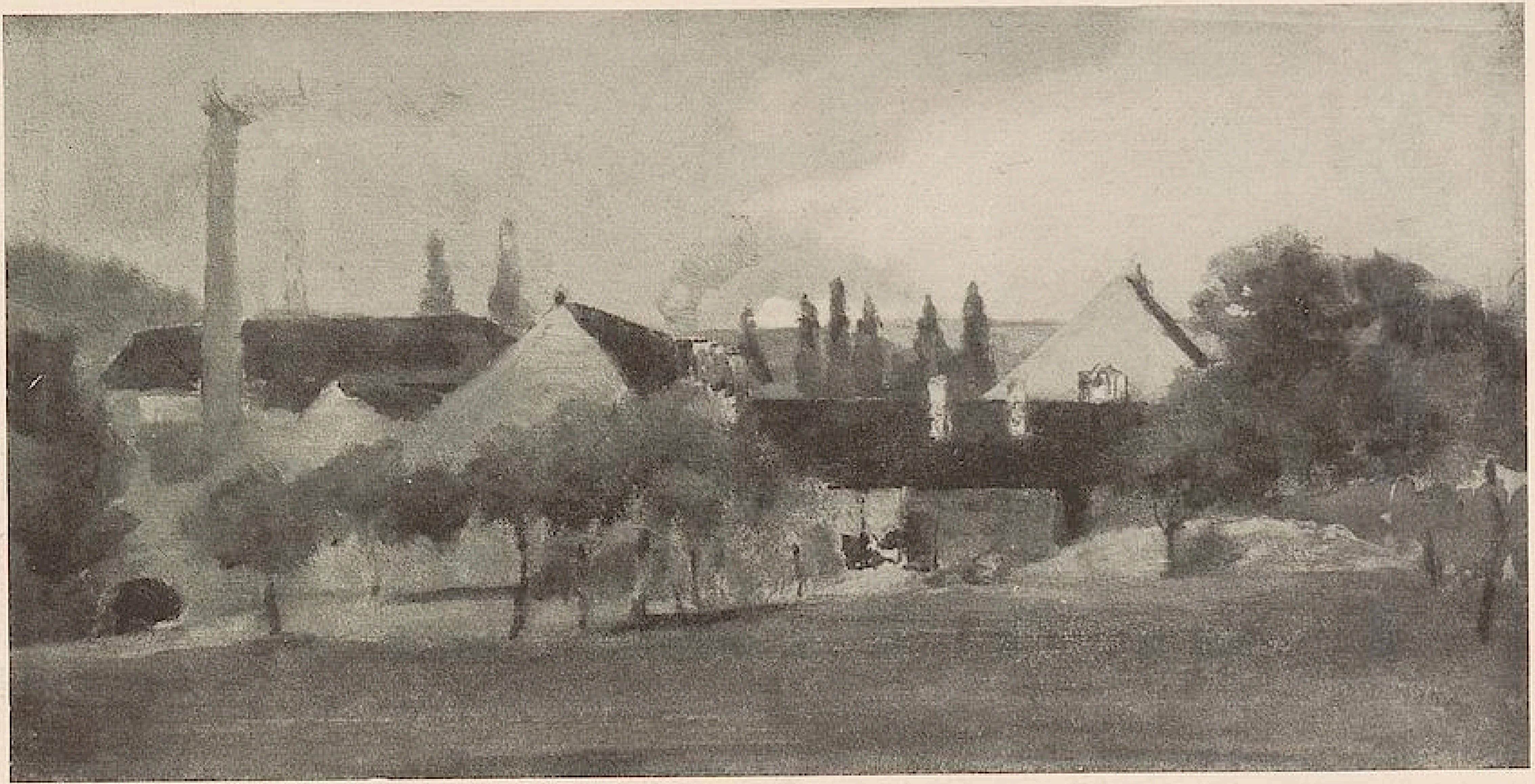
*

Aus Slevogts Jugend ist zu beachten, daß er einen regen Sinn für Musik hat. Ferner ist zu beachten, daß er seine Gymnasialzeit in Würzburg verlebte, während der er nicht nach der Natur arbeitete, aber Illustrationen zu allen möglichen Dichtungen — auch schon Ali Baba — aus dem Kopf entwarf und im Würzburger erzbischöflichen

Anmerkung der Redaktion: Die folgenden Ausführungen über den damals noch jungen Slevogt hat Emil Heilbut schon im Jahre 1904 (für den zweiten Jahrgang von „Kunst und Künstler") geschrieben. Sie seien — gekürzt — nach vierundzwanzig Jahren wiederholt, da sie an innerer Wahrheit nichts eingebüßt haben und sowohl für die Bedeutung Slevogts wie für die Heilbuts zeugen.



MAX SLEVOGT, BILDNIS SEINER GATTIN. 1902



MAX SLEVOGT, GIPSMÜHLE. 1885

Palais die szenischen Darstellungen Tiepolos (mit Arabern, dicken Türken, Kamelen, Pfauen und tollen Verkürzungen) vor Augen hatte.

In der Münchener Akademie setzte er die alte Leidenschaft, Dichtungen zu illustrieren, auch den Komponisten seine Huldigung darzubringen, indem er erträumte Szenen aus Symphonien zeichnete, während der ersten Zeit fort und wurde erst ein fleißigerer Schüler, als er zu Diez in die Malschule kam. Hier wurde seine hervorragende Begabung für das Koloristische bemerkt. Slevogt las aber zu jener Zeit Zolas Künstlerroman „L'oeuvre"; dieser regte ihn an, die Pariser Ideen erfüllten ihn, er beschloß nicht mehr zu lasieren, sein Verständnis für das, was Claude Lantier wollte: Licht malen, war noch so schwach, daß er glaubte, der Unterschied zwischen Lasurfarben und pastesem Auftrag drücke alles aus. Immerhin genügte das, um ihn mit Diez in eine Spannung zu bringen. Im Jahre 1889 — einundzwanzigjährig — trat er eine Reise nach Paris an. Wie es die meisten Akademiezöglinge getan hätten, betrachtete er Rochegrosse mit Interesse. Daneben ging er in den Louvre, ließ Weltausstellung Weltausstellung sein und kopierte einen kleinen van Eyck. Entsprechend erging es ihm im folgenden Jahr in Italien; er sah vieles, bemerkte es aber nicht; er durchstreifte alle Galerien, wenig haftete, in Florenz kopierte er aber einen kleinen Holbein. Im Jahre 1891 war die Zeit dieser ersten Lehr- und Wanderjahre vorbei und er begann in München unter dem Einfluß der frühen Werke Wilhelm Trübners zu arbeiten.

*

Die Bilder, welche Trübner als Jüngling von etwas über zwanzig Jahren im Anfang der siebziger Jahre gemalt hatte, waren ohne Nachfolge geblieben — auch bei Trübner selbst — bis Slevogt kam und sie aufgriff.

Merkwürdig, diese Neubildung der Trübnerschen Werke, die dieser mit zwanzig Jahren gemalt hatte, zwanzig Jahre später durch einen Jüngling, der ebenfalls wieder ungefähr dieses Alter hatte!

Zwar sind Slevogts Arbeiten von 1891 nicht so mächtig und intim wie die Trübnerschen von 1871. Sie haben nur ungefähr ihr Kolorit, ihre Anschauungsart, nicht ihre Einzigkeit. Wenn er aber Bilder wie das Porträt seiner Mutter auf dem Sopha malte oder das vorzügliche Bild eines jungen Mädchens in einem Interieur neben wehenden Gardinen, so können wir die Einwirkung des schimmernden, herrlichen Kolorits der Trübnerschen Bilder aus jener Periode deutlich verfolgen. Wie ein Meisterschüler steht Slevogt hinter Trübner. Die Geschlossenheit seiner Bilder, ihr ganz Persönliches und außerdem ihr Email erreicht er nicht: er malt breiter und „virtuoser" als Trübner; aber man sieht, er war in einer vorzüglichen Schule



MAX SLEVOGT, GARTENLANDSCHAFT MIT KIND UND ZIEGE. 1909

und er hat die köstlichen Werke jener Periode ganz begriffen.

*

Slevogt lernte um das Jahr 1895 Bilder der Impressionisten kennen. Es entstand sein helles, methodisch im Tageslicht durchgeführtes, köstlich empfundenes Genrebild, das in der Neuen Pinakothek (jetzt Staatsgalerie) hängt. Und er siedelte einige Jahre später nach Berlin über. Von diesem Ortswechsel hat man viel Aufhebens gemacht. Man hat Slevogt als „Berliner Maler" stempeln wollen. Außerdem Slevogt, ohne zu sehen, daß er anders war, zu einem Impressionisten gemacht. Beides ist irrig. Wir haben einen Beweis, wie Slevogt Kolorist und Münchner blieb, selbst in dem hellen Porträt eines jungen Mannes „In der Laube". Es ist herrlich; eines von Slevogts schönsten Werken; begeisternd. Mit hinreißendem Entzücken ist das Licht auf ihm zur Darstellung gebracht worden, das den lesenden Mann wohlig umfließt, das seinen Ärmel bescheint, das auf seinem Knie ruht, das hinter seinem Haupte die Ferne über einem im Morgendunst schimmernden Gelände erweitert. Das Bild ist mitteilsam über die Lust, die den Maler bei der Darstellung von Licht und Luft überkam; es ist aber doch nicht von einem Impressionisten, vielmehr von einem Koloristen, der, wie er sonst an die Palette sich hielt, sich von jetzt ab an den Sonnenglanz wendet. Und was die Zugehörigkeit zu Berlin betrifft: man braucht nur daran zu denken, daß Slevogt einen schönen Manet besitzt, das Bild einer Straße mit roten Fahnen, das er dadurch tot macht, daß er es an einer Wand mit ebenso roten Tönen hängen hat. Er läßt das Bild an dieser zufällig rotgetönten Wand, weil er nicht das Zimmer, sondern nur den Manet sieht. Ein Mann, der derart gleichgültig gegenüber seiner Wohnung ist und nur an die Kunst denkt, ist natürlich noch weniger von der Stadt, die ihn gerade beherbergt, in Besitz genommen. Er würde auch kein Münchener sein, wenn er nur in München, wie jetzt in Berlin hauste. Er ist nach unserer Ansicht ein Münchener, weil der Grundzug seines Wesens, die Dinge koloristisch zu sehen, ihn in der Münchener Atelierstadt beheimatet, deren kraftvollster Sohn auf malerischem Gebiet er ist.

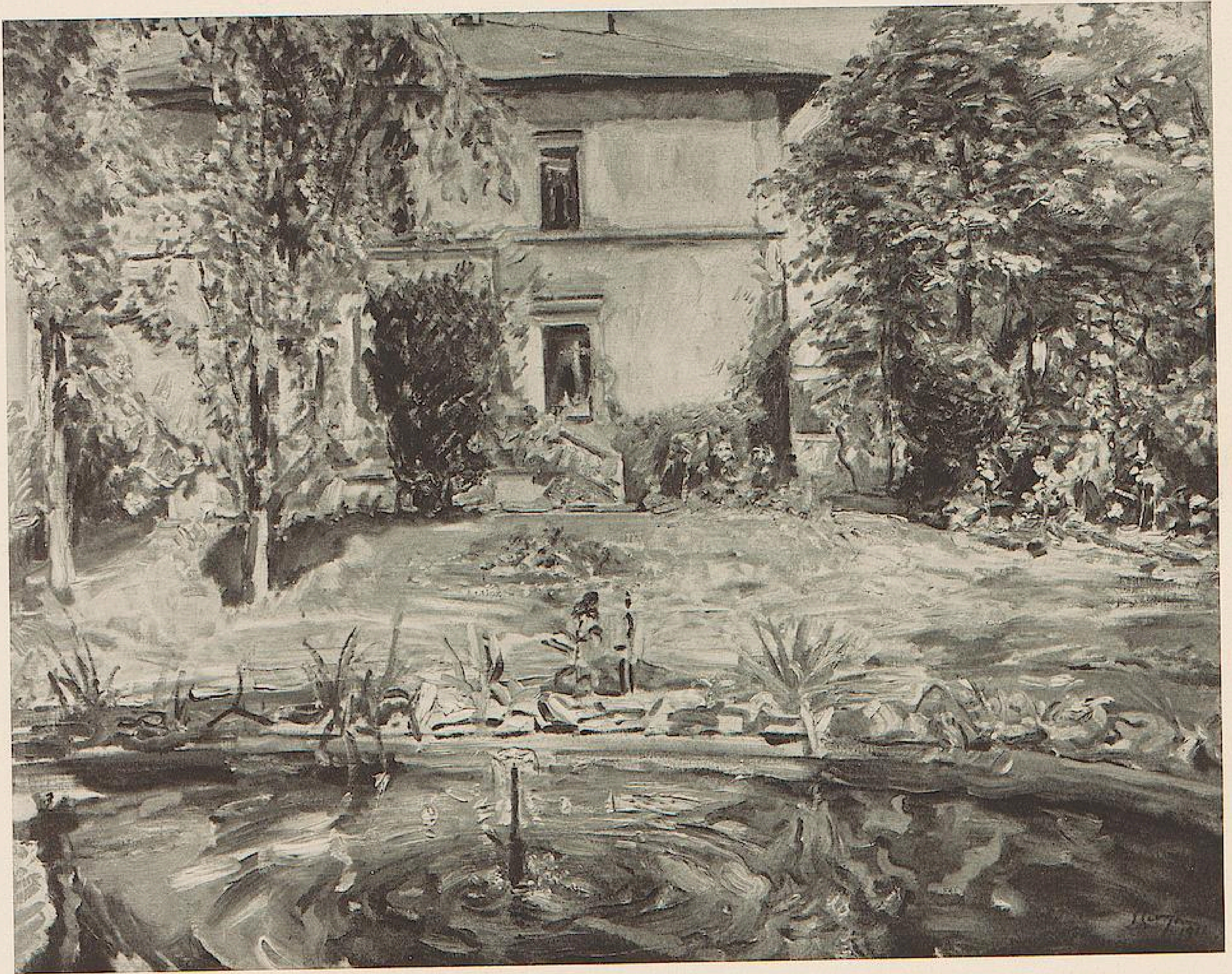
Emil Heilbut.



Es ist schwer über einen bekannten Künstler noch etwas auszusagen, was nicht nur Wiederholung der Feststellungen weit Berufenerer ist. Immerhin — ich will es versuchen, aus Anlaß des sechzigsten Geburtstages des Meisters, einiges von dem vielen, was mir seine wunderbare Kunst des Illustrierens gegeben hat, hier kurz in Worte zu fassen.

Ausgenommen die Bilder zu Faust II, von welchen ich nur die in dieser Zeitschrift mitgeteilten Proben kenne, ist mir das ganze illustrative Werk bekannt, zum Großteil besitze ich es auch. Die Wucht dieser Arbeiten und auch ihre Menge ist so gewaltig, daß ich keinen Augenblick zögern würde, Slevogt den Hauptillustrator unserer Zeit zu nennen. Die Stoffe, welche sich der Künstler mit so großem Geschick zur Bearbeitung auswählte, erlaubten ihm, seinen riesigen Gestaltungstrieb zu entladen, dessen Hauptkennzeichen es ist, sinnfällige Bewegtheit darzustellen. Slevogt ist in einem unübertrefflichen Maße Herr seiner künstlerischen Mittel, welche ihm gestatten, jegliche Kreatur mitsamt ihrer Umwelt und unter den denkbar verschiedensten Einflüssen von Luft und Licht zeichnerisch festzuhalten.

Slevogt ist Impressionist von reinstem Wasser, aber eine überwältigend üppige plastische Einbildungskraft war noch früher da und verhinderte es glücklicherweise, daß er sich vor der Natur zu Tode oder auch nur müde gearbeitet hätte. So glaubt man beim Betrachten der lithographierten,



MAX SLEVOGT, LANDHAUS AM WEIHER. 1911



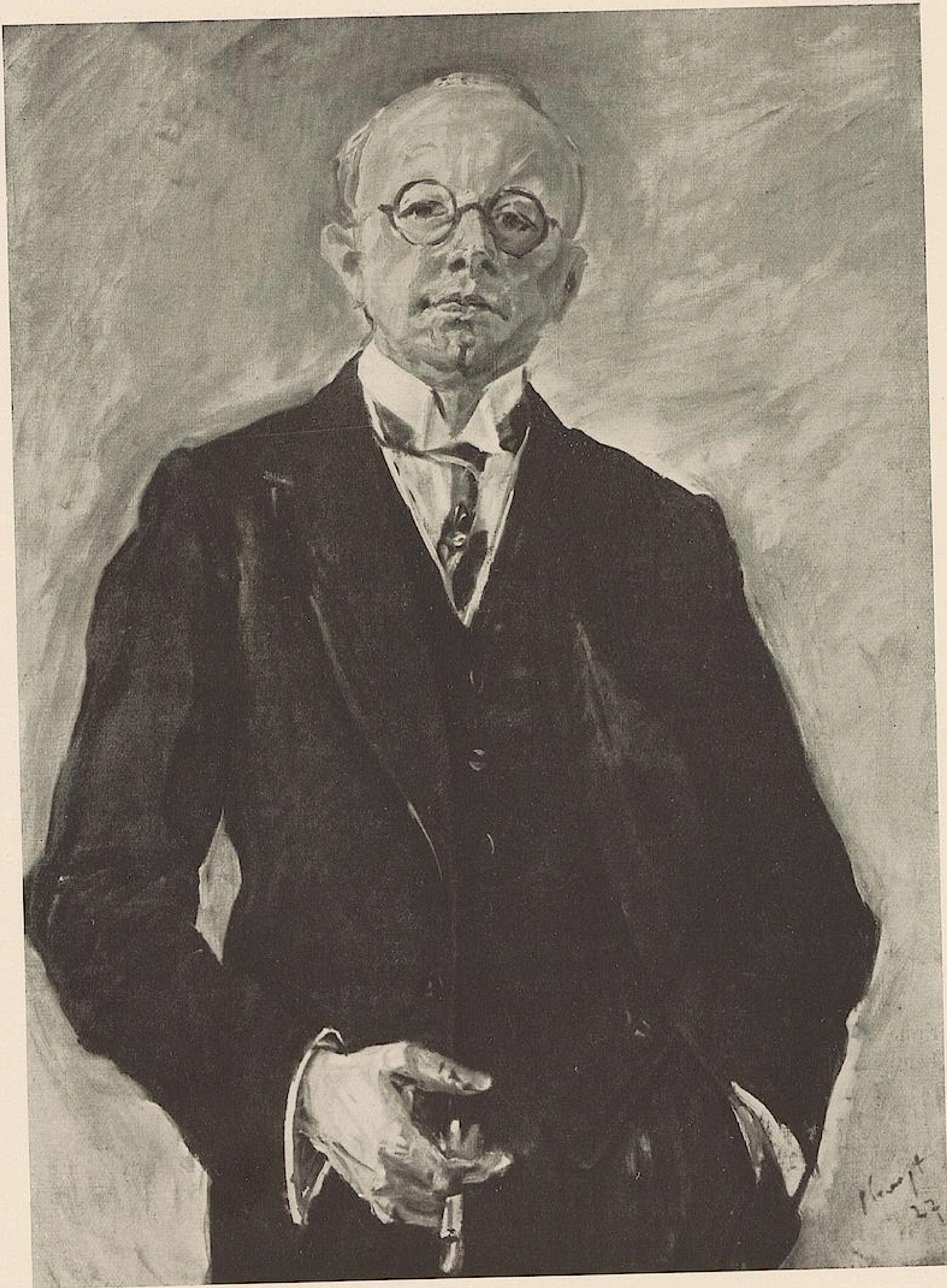
MAX SLEVOGT, LEOPARD. 1901

radierten, gezeichneten oder in Holz geschnittenen Illustrationen weit eher die Lust als wie die Qual des Schaffens noch nachzufühlen. Die Gestalten eines Goya, Daumier, Menzel mögen monumentaler, stärker, eindringlicher wirken, so rasch, gewandt, so quecksilbrig lebendig wie die Slevogts sind sie nicht. Der nervöse Impressionist in unserm Meister hat das begnadete Auge und die schnelle Hand eben unerhört differenziert erzogen! Slevogt ist da ein treuer Sohn unserer Zeit.

Dabei wuchten seine Schöpfungen nicht beunruhigend in unserm Gedächtnis und beschweren nicht unsere Träume. Sie verfluten — man kann sie vergessen. Doch spürt man die ganze Macht dieser erregenden Kunst, sobald man einen der schönen Bände vornimmt, irgendeine turbulente Szene betrachtet. Man fühlt sich wie vom Hauch des unmittelbaren Lebens berührt, so taufrisch und springlebendig, daß alle trockenen Überlegungen einfach verfliegen vor der festen Überzeugung: so hat sich das zugetragen, Slevogt war selbst mit dabei, er muß das gesehen haben. Diese Suggestion geht bis ins Unheimliche, ich habe sie hundertmal ausgeprobt. Alles Zergliedern versagt vor den Offenbarungen eines solchen Stifts, wir stehen ganz im Bann der Wirkung.

Abgesehen von dem rauschhaften Genuß überkommt mich grüblerisch Veranlagten, wenn ich über das eigentliche Wesen dieser Kunst nachsinne, ein philosophischer Gedanke: Was bedeutet dieser geheimnisvolle Schaffenstrieb, welcher die ungeheuerliche Bilderflut losgelassen hat, die noch das Flüchtigste des tollen Ringens und Dahinjagens in Formen bringt, ganz gleich, ob es sich um östliche oder westliche, alte oder neue Motive handelt — Rübezahl oder Achill? Dieser seltsame Antrieb, dessen Drastik sich sowohl humoristisch wie grausam äußern kann? Dessen Schöpfungen durch alle Kostüme und Masken hindurch zur Gegenwart werden? Das Ewige ins Zeitliche ziehen? Ich antworte mir: Es ist das Weltwesen selbst, das sich wie in jedem großen Künstler unwiederholbar persönlich auch in Slevogt spiegelt, der dadurch zum tiefen und einzigartigen Illustrator einer ungeschriebenen Metaphysik der bewegten Oberfläche unseres Daseins wird.

Alfred Kubin.



MAX SLEVOGT, HERRENBILDNIS. 1927



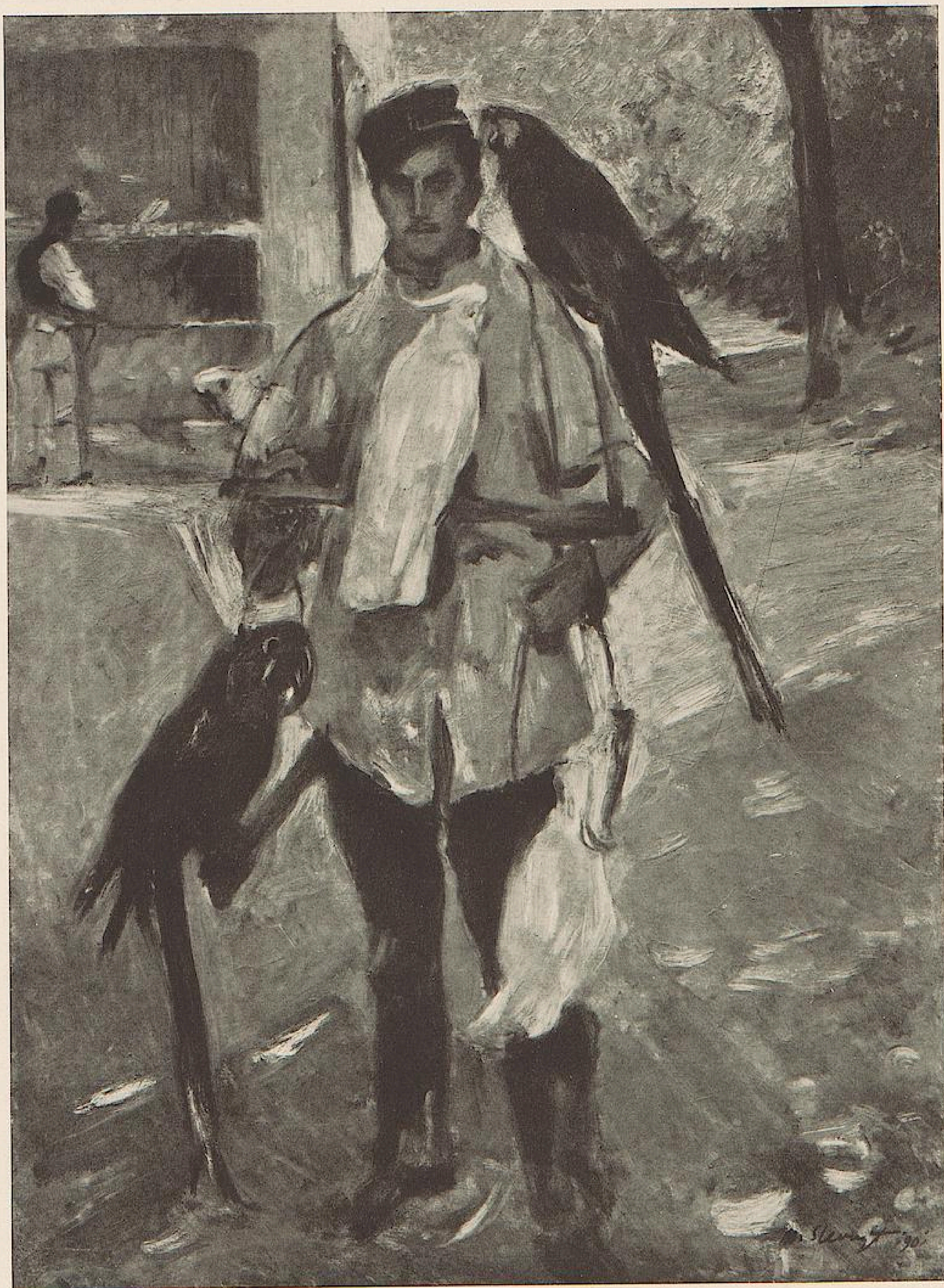
MAX SLEVOGT, ERDBEEREN



Schon bei der bloßen Vorstellung der Kunst Slevogts hat man in einer rätselhaften Weise Bewegung um sich. Es ist, als ob ein Bild das andere verdrängt. Das Stoffgebiet hat etwas Typisches, ist aber nicht eigentlich persönlich abgegrenzt: Bildnisse, Theater und Tänzerinnen, neue Darstellungen alter Dinge —, dann Landschaften, Jagdbilder, Gartenwinkel. In den graphischen Arbeiten ungefähr alles, was gezeichnet werden kann. Immer eine Darstellung dessen, was ihn umgibt; aber kein Versuch, ein Bild dieser Umgebung zu schaffen. Etwas Feierlich-Festliches, eine hohe innere Verfassung teilt sich mit. Es ist, als breite sich der reiche Inhalt eines Malerlebens aus, von einem, dem alles leicht wurde.

Leicht geworden ist Slevogt insofern alles, als das geheimnisvolle Etwas der Malerbegabung in ihm reich und schaffenssicher da ist. Wenn er überhaupt erst malt, so liegt der Kampf um das Bild bei ihm nicht im Ringen um eine Naturwiedergabe, um Form und Farbe; das entsteht ihm unter den Händen. Seine Graphik ist wie ein beständiges müheloses Werden. Er ist „innerlich voll Figur", und seine Hand zeichnet in schnellen Stößen aufs Blatt, was seine klare Vorstellung dargestellt sehen will. Nun aber Slevogts Werk als das einfache Ergebnis so starken Könnens vor den bloßen Zufällen gegebener Natur anzusehen hieße, das große Problem der Malerei nicht begreifen vor einem, der am stärksten darum gesorgt und gerungen hat.

Natur und Kunst stehen nie in einem leicht übersehbaren Verhältnis zueinander. Einen simplen Realismus gibt es überhaupt nicht, wie ihn Leute gern denunzieren möchten, die von der geistigen Arbeit ihrer Malerei flunkern, wenn mit der praktischen nicht viel erreicht ist. Je stärker Natur aus einem Kunstwerk redet, um so größer war die subjektive Arbeit, die das Objekt zum Reden brachte. Was ohnmächtige Phantasten als ihr



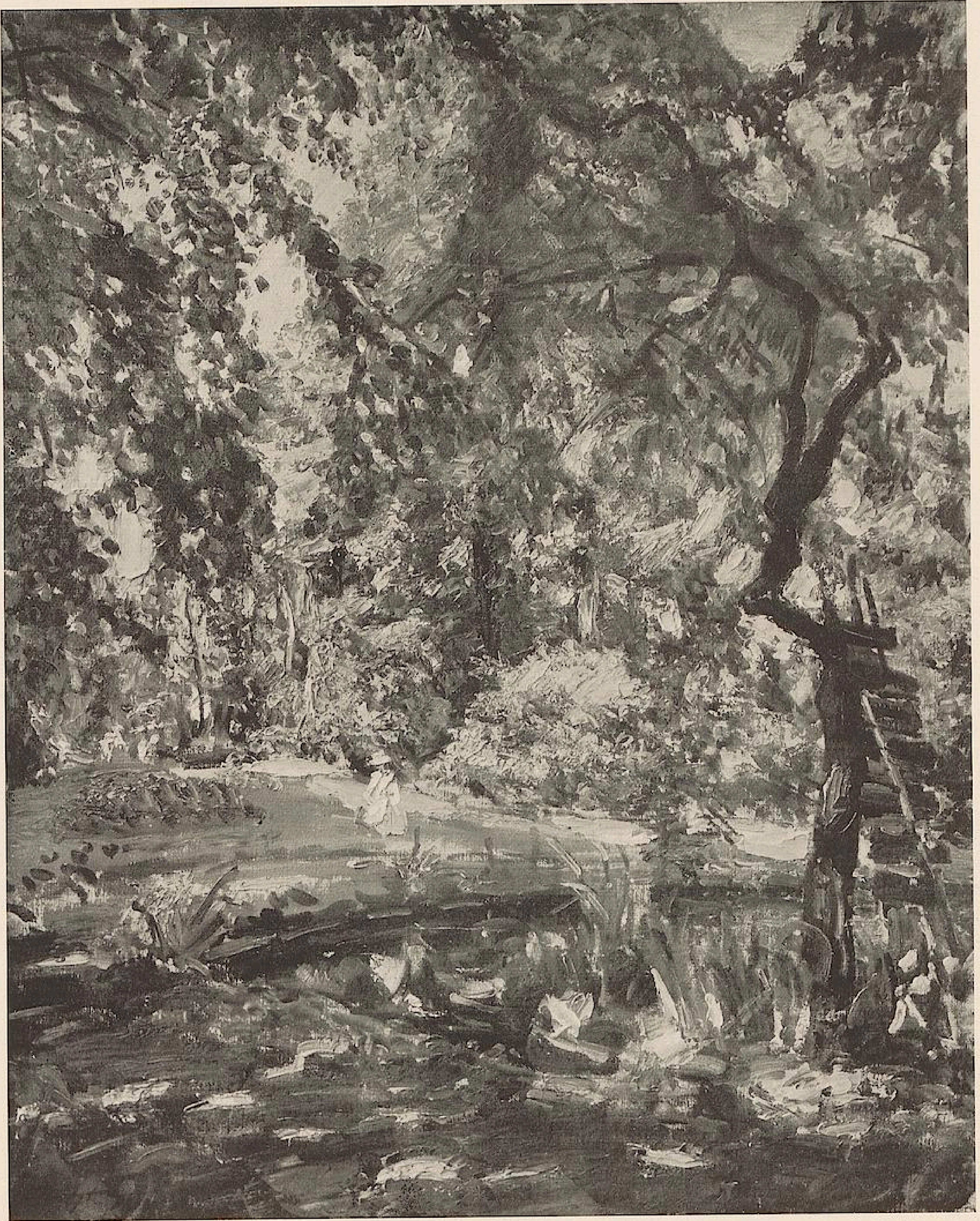
MAX SLEVOGT, DER PAPAGEIENMANN. 1901



MAX SLEVOGT, TRABRENNBAHN. 1907

persönliches Plus vorgeben, um über das fatale Minus ihrer Leistungen den Leuten Sand in die Augen zu streuen: die innere Vorstellung einer eigenen Welt, die große Sehnsucht über alle gegebene Wirklichkeit hinaus — das lebt in jedem Künstler, ohne das ist keiner Künstler. Nur die Bewußtheit der Tatsache ist verschieden, und die Kraft ist verschieden, die dazu gehört, um mit der Tatsache fertig zu werden, um den Widerspruch von Innen- und Außenwelt im Werk zu überwinden.

Die Sehnsucht, mit seinem Werk über eine bloße gegebene Wirklichkeit hinauszukommen, ein inneres Schaffen zu realisieren, hat Slevogt von je entscheidend geleitet. Die hieraus entstehenden Kämpfe hat er immer bewußt geführt. Jene Theorie, die mit einem materialistischen Naturalismus die Kunst banalisieren und den inneren Menschen verleugnen will, hat er nie anerkannt. Er hat aber auch alle anderen Theorien niemals anerkannt; er hat das, was innerlich vorgeht, in reiner Innerlichkeit sich zurechtgelegt und an der Arbeit und ihrem positiven Ergebnis allein sich orientiert. In einer frühen Zeit, welche die Wirklichkeit noch dem inneren Gefühl zu unterwerfen versuchte, hätte er an überweltlichen Symbolen mitgestaltet, in welchen die allgemeine Innerlichkeit sich unbewußt und frei wieder erkannte. Heute, in einer mechanistisch orientierten Welt, welche mit dem Intellekt die Wirklichkeit nutzt und das Gefühl beiseite schiebt, lebt er als deren Gegensatz, wie alle Künstlerschaft. In dieser Gegensätzlichkeit konnte er Romantiker werden, die dem Gefühl widersprechende Wirklichkeit meiden, die Idee als solche darzustellen versuchen. Ein volles Verstehen der romantischen Kunst ist in ihm, und er respektiert die Kraft, die Böcklins Traumwelt schuf. Aber in ihm wird eine Kraft und ein



MAX SLEVOGT, GARTENLANDSCHAFT



MAX SLEVOGT, LANDHAUS IN DER PFALZ

Trieb lebendig wie ähnlich in den Renaissancemenschen, die einmal den großen Gegensatz von Kunst und Vernunft auf ein harmonisches Intervall zu bringen versuchten. Er kennt auch das Leben, und ist mit ihm zu verwachsen, um im Ausweichen ein Heil zu suchen. Die innerliche Künstlerschaft verbindet sich bei ihm mit dem Drange zu klarer Einsicht in die Wirklichkeit, und der Wunsch nach Wahrheit kontrolliert sein Schaffen. Das Fabulieren von Dingen, die weder da sind noch da sein können, das mystifizierende Uberhöhen der Natur, das alberne Stottern in einer Kindlichkeit, der wir nicht mehr angehören — das kann wohl Literatur auslösen, aber es kann der echten Not eines aufrichtigen Mannes nicht helfen. Wohl ringt Slevogt damit, in seiner Malerei an biblischen und romantischen Themen, am Theater sich über eine spröde Wirklichkeit fortzuhelfen, und geht zeitlich und räumlich in weite Fernen. Aber die so erarbeitete Einsicht, daß der Weg ins Transzendente keinem Menschen sich öffnet, läßt den Arbeitsprozeß endlich als das einzig echte und wirkliche transzendente Erlebnis finden. Das Objekt des Bildes wird immer einfacher; aber das Erlebnis vor ihm stellt sich immer größer dar in der Malerei selber, die nur noch einfach und groß wiedergibt, was elementare Unwillkürlichkeit vor der Natur bestimmt. Er malt nur einfach das, was zu ihm redet; immer einfacher, kürzer verfahrend, nur das, was wirklich ist: und alles andere redet darin freiwillig mit als eine Ahnung, die beredt in sich selbst verstummt.

In Slevogts Malerei wird die Dynamik der abendländischen Seele noch einmal zu einem leidenschaftlichen Tempo gesteigert. Er haftet nie endgültig am Einzelnen; alles ist integrierender Bestandteil von etwas unendlich Ausgedehntem. Musik, die den Ablauf inneren Erlebens gestaltet, Bücher, die ein großes Geschehen geben, beschäftigen ihn. Die Zeit wird in seine Malerei mit einbezogen. Alles Wollen offenbart sich im Handeln. Er stellt mit Vorliebe den Menschen dar, wie er etwas tut — nicht um artistisch „eine Bewegung aufzufangen“, sondern um die Innerlichkeit weiter zu übergreifen. Die liebe Einfalt registriert ihn darum als Illustrator. Diese zeitliche Spannung verbindet auch seine Bilder untereinander. Slevogts Produktivität beruht nicht auf einer eigentlichen

Leichtigkeit des Schaffens. Die innere Gegensätzlichkeit schafft viele Hemmungen vor dem Arbeitsbeginn; das Erkämpfen der inneren Einstellung und ihre Wahrung verlangen einen großen Kräfteverbrauch. Aber das Ergebnis der einen Arbeit erzwingt immer den Weg zur nächsten, fordert die Forsetzung im nächsten Schaffensakt. vor dem Notwendigen. Slevogt lebt aus Instinkt gern in Berlin; er braucht die Nachbarschaft der unverschleierten Wahrheit unserer Zeit. Er muß mitleben mit denen, die heute die Welt wirklich gestalten. Wenn er einsehen müßte, daß er hier nichts mehr zu sagen weiß, so wäre ihm Weltflucht keine Erlösung. Das Schwärmen gefühl-



MAX SLEVOGT, WÄRTER MIT ORANGUTAN. 1901

Das instinktive Bedürfnis, sich an keinem Unsinn einer äußeren Gegensätzlichkeit zur heutigen Wirklichkeit zu beteiligen, sondern einer transzendenten Aufgabe im Mittun mit dem Leben zu genügen, hat das nächste Bedürfnis zur Folge, das ganze heutige Leben mitzuleben. Die menschlich-allzumenschlichen Wirrnisse, die Slevogt von München nach Berlin trieben, sind Schicksals-Umwege voller Sehnsüchte, Gesundbeterei der Kultur, Forderungen, die Totes lebendig machen wollen, sind in der Atmosphäre um seine Person nicht lebensfähig. Die Kunst wird bei ihm selber zur Realität. Er wagt das große Experiment, ob er in solcher Umwelt seine Bilder noch malen kann. In solcher Umgebung steigert er die Kraft in sich, alles zu opfern und doch alles zu behalten. Die große



MAX SLEVOGT, RAUCHENDE DAME. PASTELL

hinter ein erfühltes, geahntes großes Ganzes.

Der zweite Teil des Faust gehört zu Slevogt. Ein lebensstarker Weltmensch von priesterlichem Verantwortlichkeitsgefühl. Unfreiwillig in allem Tun, jenseits aller Deklamationen von Gründen und Absichten. Sich selber durchsetzend unter der Einsicht in eine weite, öde Welt. Was er an Glanz und Farbe und Lebensfülle gestaltet hat, ist erworben aus den Geheimnissen einsam durchwachter Nächte. Dann wandelt sich alles zu Einheit und Klarheit um ihn, die Widersprüche des Lebens und das große Ja aus der schaffenden Kraft des Menschenwesens. Stundenlang sitzt er, nach den großen Erregungen der Weltstadt-Tage, in den Nächten an seinem Arbeitstisch, und während das ruhelose Raunen der großen Stadt um ihn webt, zeichnen seine Hände unaufhörlich Blatt auf Blatt, rastlos. Dinge, von denen niemand zu sagen vermöchte, woher er sie weiß. — Bis die Erschöpfung ihn zurücksinken läßt, wenn die ersten Räder des werdenden Tages über das Pflaster lärmen.

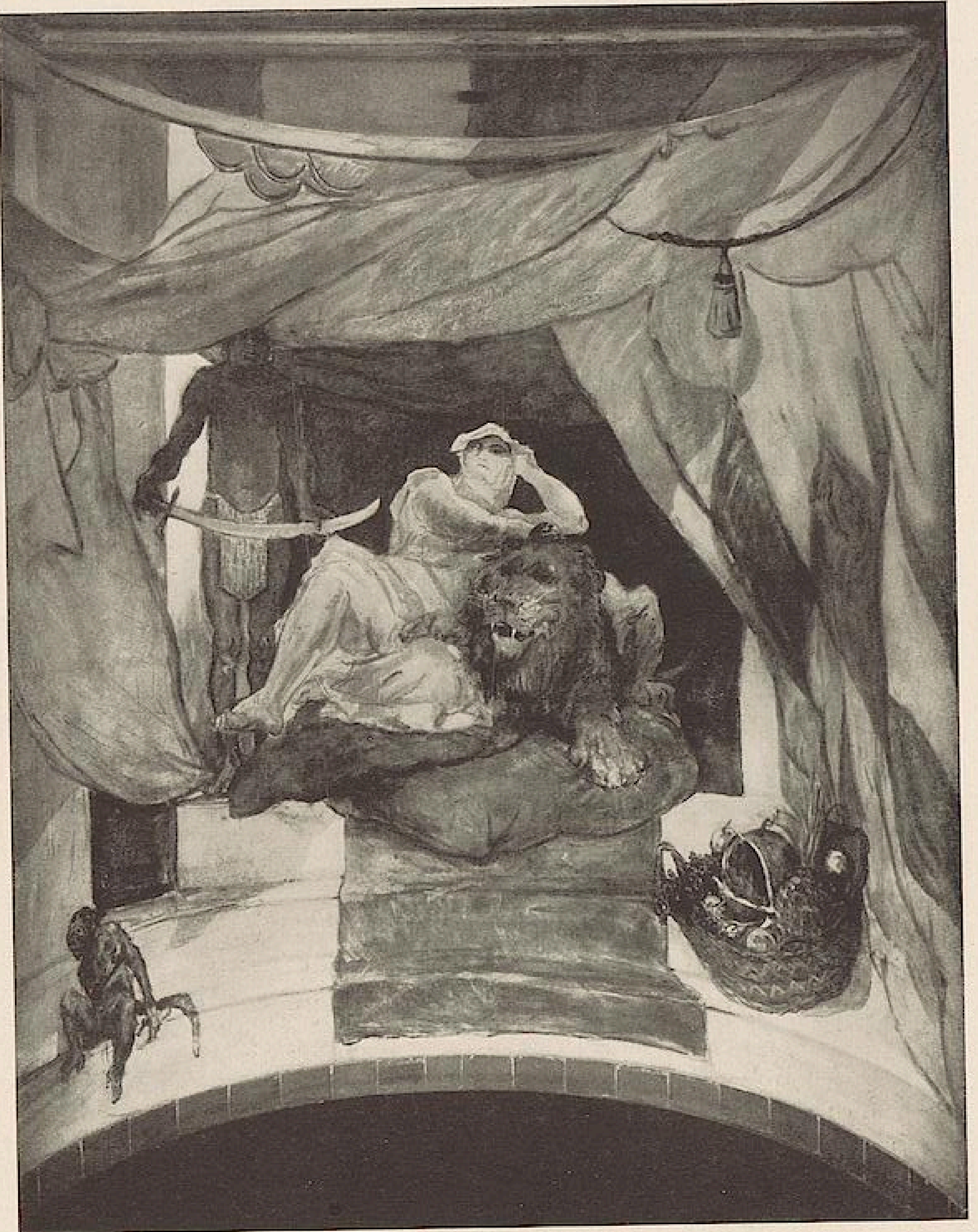
Ahnung tötet ihm nichts; und die weist immer weiter. So kommt seine Malerei immer wieder zu ihm, aus dem Unendlichen, auf ein Ewiges hoffend; sie leuchtet auf in Augenblicken, die etwas Tatsächliches sind, und die ins Transzendente verklingen. Nichts als Augenblicke des realen Daseins, immer neue, immer andere. Und da-

Albert Lamm.



MAX SLEVOGT, DER GESTIEFELTE KATER. FEDERZEICHNUNG





MAX SLEVOGT, WANDMALEREIEN IM GARTENPAVILLON DES HAUSES PROF. PLESCH. 1925



MAX SLEVOGT, FEDERZEICHNUNG ZUM „RÜBEZAHL"

Cézanne sah einmal mit Camoin in der Landschaft bei Aix La Provence, wie eine Wolke den einsam blauen Himmel passierte. Gequält und bekümmert rief er aus: „Wenn ich doch nur eine solche Wolke in meinen Bildern unterbringen, in mein Bild mit hineinrechnen könnte!" Nur einen Maler kenne er, der dazu die nötigen Muskeln besitze: Monet.

Wenn ich an Slevogt denke, fällt mir diese Anekdote ein. Mir wird schwindlig vor seiner Muskelkraft, er malt, was sein Herz bewegt, was sein weiches Auge sieht, was sein Kopf ihm eingibt, unbekümmert, sorglos und frisch, genau so künstlerisch wie naiv.

Woran denkt nur unsere Generation! Wir haben alle erdenklichen Mühen, mit ein paar Flaschen, ein paar Äpfeln und einem Tuch ein Stilleben zusammenzubringen, das man gut als Zuchthaus-Stilleben bezeichnen könnte, so arm ist es im Vergleich mit den Stilleben, die bis zu Slevogt vergangene Zeiten hervorgebracht haben. Ist unsere Generation, die nicht an Cézanne vorbei konnte, entwöhnt, etwas darzustellen? Gab uns dieser Cézanne so viel zu tun, daß sich in seiner letzten Konsequenz ein Teil seiner Nachfolger auf ihn berufen, wenn sie überhaupt nichts mehr gleichnishaft darstellen wollen und wenn sie die ein wenig nötige Naturimitation, an die Cézanne erinnerte, am liebsten vergessen? Wir kommen beim Porträt kaum über das Oval eines Kopfes hinaus, gar Lachen und Weinen auszudrücken ist uns versagt — und daneben steht ein Mann wie Slevogt, der über das alles in seinen Bildern verfügen kann. Einen Kopf zu malen ist ihm der Parademarsch des Künstlers, wenn er ihn auch nicht mit Trübnerscher Zucht vorführt. Eine sorglose Technik entschuldigen wir zögernd und der Wunsch nach gelassenem Aufbau, wird in uns laut, weil höchstes Ziel der Kunst Einfachheit bleibt, die weithin trägt. Wir wün-



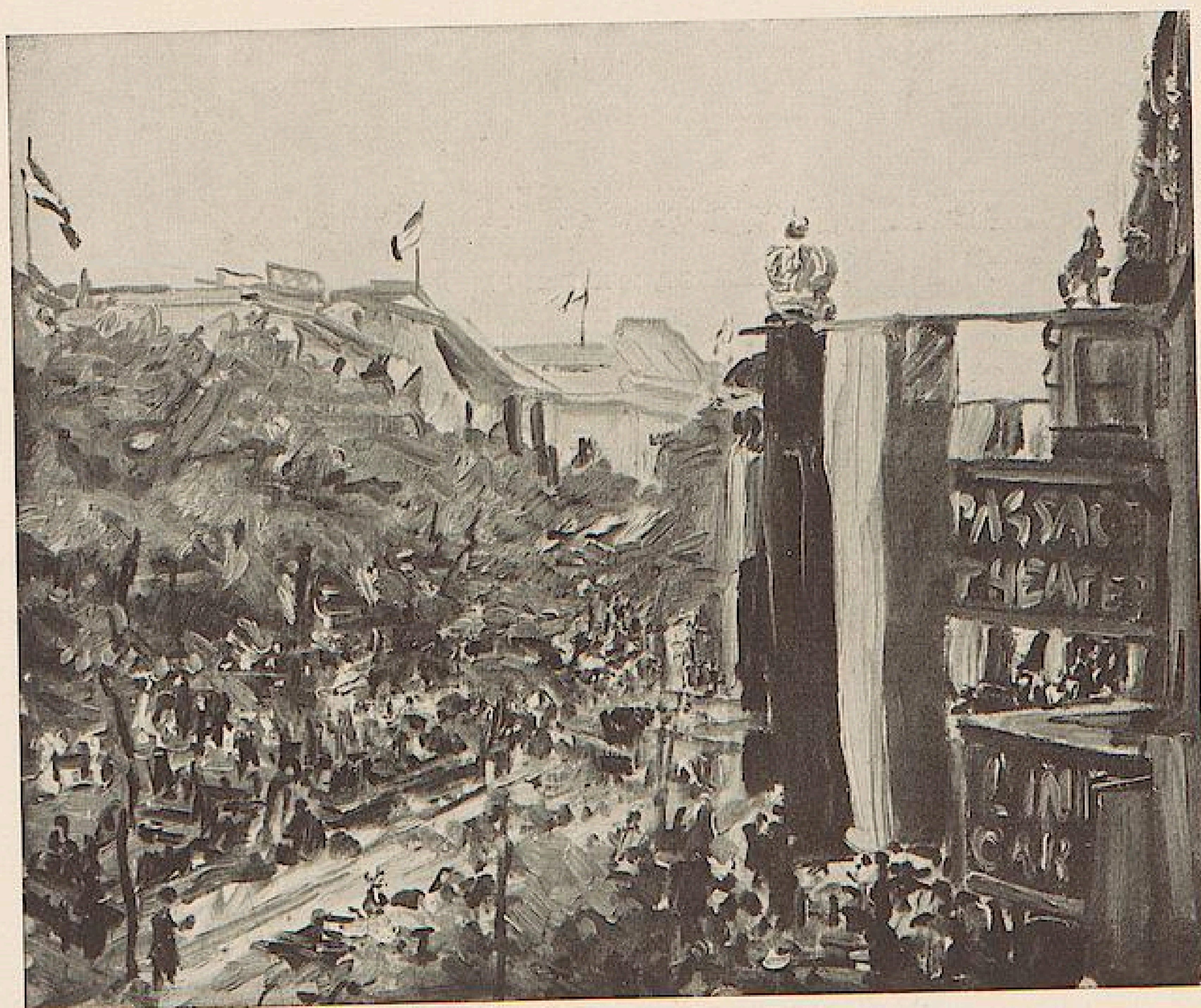
MAX SLEVOGT, D'ANDRADE IN ROT. 1912

schen in die Ruhe und Abgewogenheit geführt zu werden, um mit einem Blick aus der Wirrnis in die Harmonie gezogen und in ihr gefesselt zu sein. Und doch: die Bewunderung für diesen Maler schafft sich immer wieder Bahn. Bei dieser lieblichen Romantik, dem Sichgehenlassen in einer so göttlich unbekümmerten Art, vor diesem Talent, dieser Beherrschung und diesem Geschmack steht man still und sagt einfach „Meister“.

Wie wölben sich die Himmel über seinen Landschaften, wie sympathisch ist die blonde Farbe, mit welch feinem Kolorismus streichelt er mein Heimatland, die Pfalz, oft in berückender Malerei, daß mir Heimweh und Kindheitserinnerungen erwachen. Wie malt er Köpfe, Hände, Figuren, zeichnet lebendig, nichts, nichts Schulmäßiges. Impressionen, aber kein Programm-Impressionismus, der, wie bei Monet, oft ausartete und zu überwinden war.

Slevogt war mir Lehrer, obwohl ich bei Stuck Unterricht nahm. Aber der so tiefgehende Eindruck, den mir seine Bilder machten, mußte mehr als alles andere mich beeinflussen. Ich erinnere mich eines Tages kurz seine „Danae“ gesehen zu haben. Länger als ein paar Stunden war sie in München nicht ausgestellt, weil es die öffentliche Moral nicht zuließ. Alles war mir neu, machte mich erzittern. Das Gelb der gemalten Goldstücke ist mir so zu einem Begriff geworden, daß mein Unterbewußtsein sich immer regt und sich schlagartig daran erinnert, wenn ich dieses Gelb wieder empfinde.

Wir haben hier einen deutschen Maler, nicht verkrampft, nicht parvenühaft aufgeputzt, nicht schullehrerhaft aufdringlich. In ihm äußert sich ein Künstlertum süddeutsch und doch von Menzel vorbereitet, seine lebendige Anschauung richtet sich immer auf, und Formeln, die veralten, findet man nicht. Hier lebt und webt ein Maler. Legen wir den Lorbeer auf seine Palette, die immer aufs schönste bezaubert und erwarten wir hoffnungsvoll Slevogts Alterswerke. Hans Purrmann.



MAX SLEVOGT, EINZUG UNTER DEN LINDEN. 1913



MAX SLEVOGT, PFÄLZER LANDSCHAFT

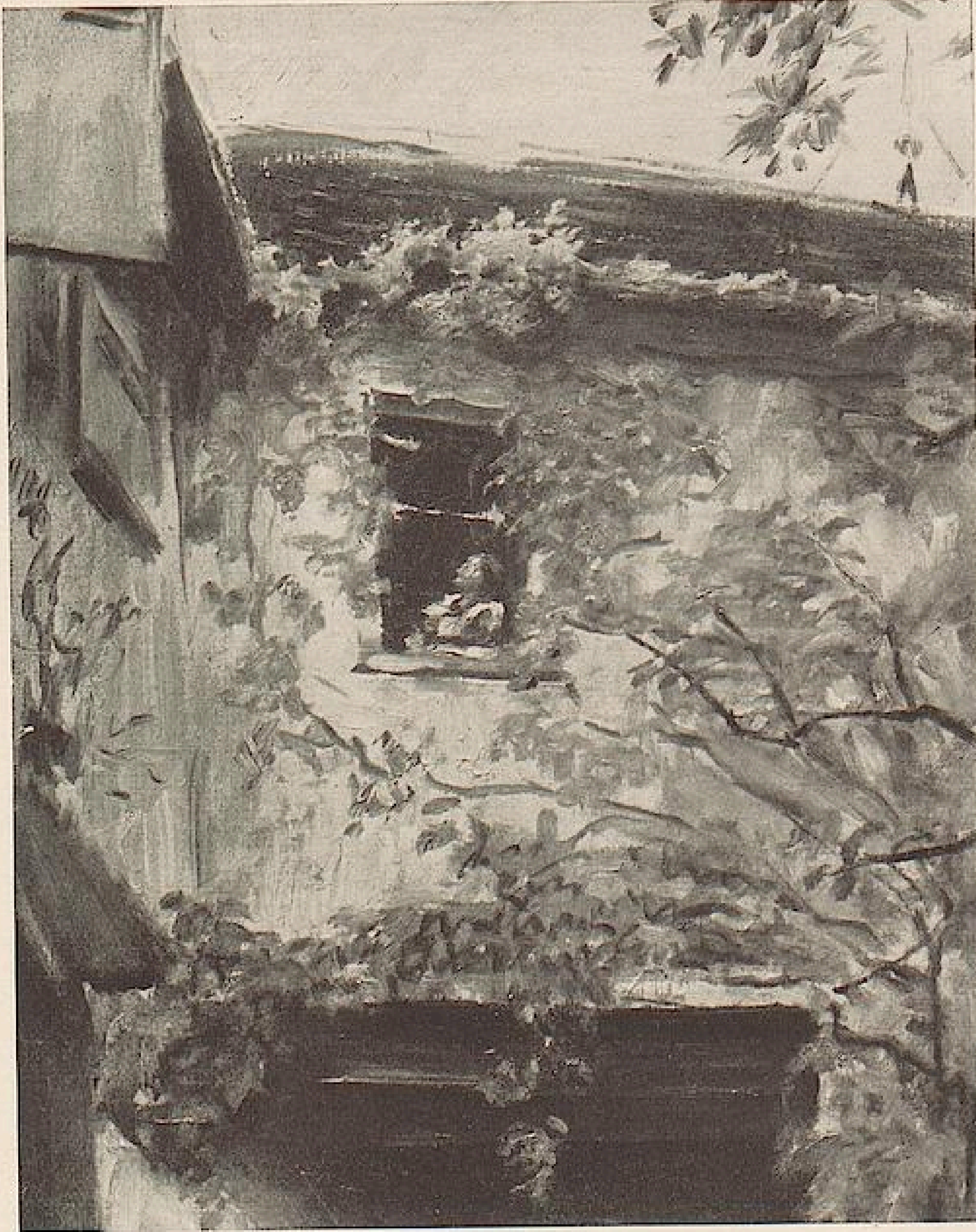


Im ersten Jahrgang von „Kunst und Künstler“ schon waren Arbeiten von Max Slevogt abgebildet. Solange die Zeitschrift besteht, seit sechsundzwanzig Jahren, ist sie dann für die Kunst, das Talent und die Persönlichkeit Slevogts eingetreten. Zur selben Zeit hat Slevogt sich vor allem im Verlage Bruno Cassirer als Graphiker und Illustrator so reich entfaltet, wie kaum ein deutscher Künstler vor ihm. Die Liebe zu Slevogt, die Treue zu seiner Kunst, worin Redaktion und Verlag sich begegnen, hat auch jetzt wieder Anlaß gegeben, den größten Teil dieses Heftes, womit der siebenundzwanzigste Jahrgang eingeleitet wird, dem sechzigjährigen Künstler zu widmen.

Wer nichts von Slevogt wüßte, wer nur dieses Heft durchblätterte, könnte von den verhältnismäßig wenigen Abbildungen schon ablesen, um welch eine reiche, bewegte und organische Kunst es sich handelt, welch ein Maler hier spricht und welch ein Zeichner. Hefte, in denen Arbeiten Slevogts wiedergegeben sind, werden zu heiteren Lebensbilderbüchern. Das Lebenswerk ist wie eine Symphonie, die „die Schöpfung“ heißt und in der musikalisch gemalt ist, wie Gewitter toben, Löwen und Tiger brüllen, Menschen kämpfen und das Lebensgefühl der Kreatur im prächtigen Finale aufjauchzt. Es lebt keiner, der sich Slevogt vergleichen ließe; keiner hat dieses deutsche Allgefühl, keinem ist Schaffen so sehr eine jähe Entladung, keinem ist



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS



MAX SLEVOGT, FRAU AM FENSTER

Diesem Schauspiel sehen wir seit dreißig Jahren zu, immer mit neuem Interesse, berauscht von seiner Fülle, bewegt von dem geheimen Sinn in diesem großen Abenteuer des Geistes. Pfälzer Berglandschaften, die ägyptische Wüste, Blumengärten, wilde Bestien in der Freiheit und hinter Käfiggittern, Kampf und Sturm, Danaë, Don Juan, Salome, Scheherezade, der Verlorene Sohn und der Tod auf dem Karneval, Bildnisse von Männern und Frauen, Tänzerinnen und geharnischte Ritter, Rennplätze und Kriegsbilder, improvisierte Wandmalereien und Fresken, Indianer und Griechen, deutsches und orientalisches Märchenvolk, Cellini und Cortez in ihrer phantastischen Umwelt, Rübezahl und Achill, Faust und die Zauberflöte, Christus und der Teufel, Mörder und Zecher, Könige und Bettler, Riesen und Zwerge, Nördliches und Südliches, Gegenwärtiges und längst Verklungenes, um alles ein leichtes Rankenwerk, auf dem Papageien schaukeln, rotes Blut, das sich in rote Rosen wandelt, eine unerschöpfliche naturalistisch-romantische Walpurgisnacht: das alles und unendlich vieles mehr noch ist Slevogt. Seine Welt läßt an Rembrandt und Tiepolo denken, an Rubens, Delacroix, Daumier und Monet, an Dürer, Menzel, Trübner und Schwind; und doch erscheint der Künstler dadurch nur um so einzigartiger.

die Kunst in diesem Maße ein Spiel mit Lebensgleichnissen, keiner vermag so unpathetisch heroisch zu sein, und keinem wird alles so unschuldig zu Gesängen. Unschuld ist das Wort für die Kunst Slevogts. In jeder Menschenseele lebt ein Wildes, Maßloses, Begehrliches und Dunkles. Die meisten träumen es nur, manche werden unter dem Zwange dieser Triebe Verbrecher. Der Künstler aber leitet, mittels der Gnade des Talents, alles dieses Dunkle ins Helle und befreit sich so davon. Dafür steht Slevogt, dieser Mensch voller Leidenschaft, als ein schlagendes Beispiel da. Er macht es, daß seine im Unbewußten murrenden Triebe Gestalt annehmen, er bändigt die Dämonie, indem er sie, von Einfällen überquellend, in dramatischen Situationen übermütig vor sich hinstellt; aus seinem Innern entläßt er ein Gespensterheer, das aber wie ein heiterer Festzug wirkt, seine Phantasie schweift durch Himmel, Welt und Hölle und schafft dann aus dem Erlebnis ein Theatrum mundi.

Heroisch, doch im Heroismus kindlich, sinnlich und geistig, klug und naiv, und immer im Vollbesitz des Temperaments, ob er nun vor der Natur schafft oder am Zeichentisch sitzt; es ist dieselbe Phantasie, die im Sonnenlicht malt und beim Lampenschein illustriert. Denn Anschauung und Denken ist eines geworden, die optischen Eindrücke und die inneren Vorstellungen verschmelzen. Slevogt ist Maler, Zeichner und Dichter in einem und in jedem Augenblick. Er ist deutsch ohne Deutschtümelei, europäisch und doch wurzelhaft, modern ohne Programmatik und Meister genug, um das Flüchtige wagen zu dürfen.

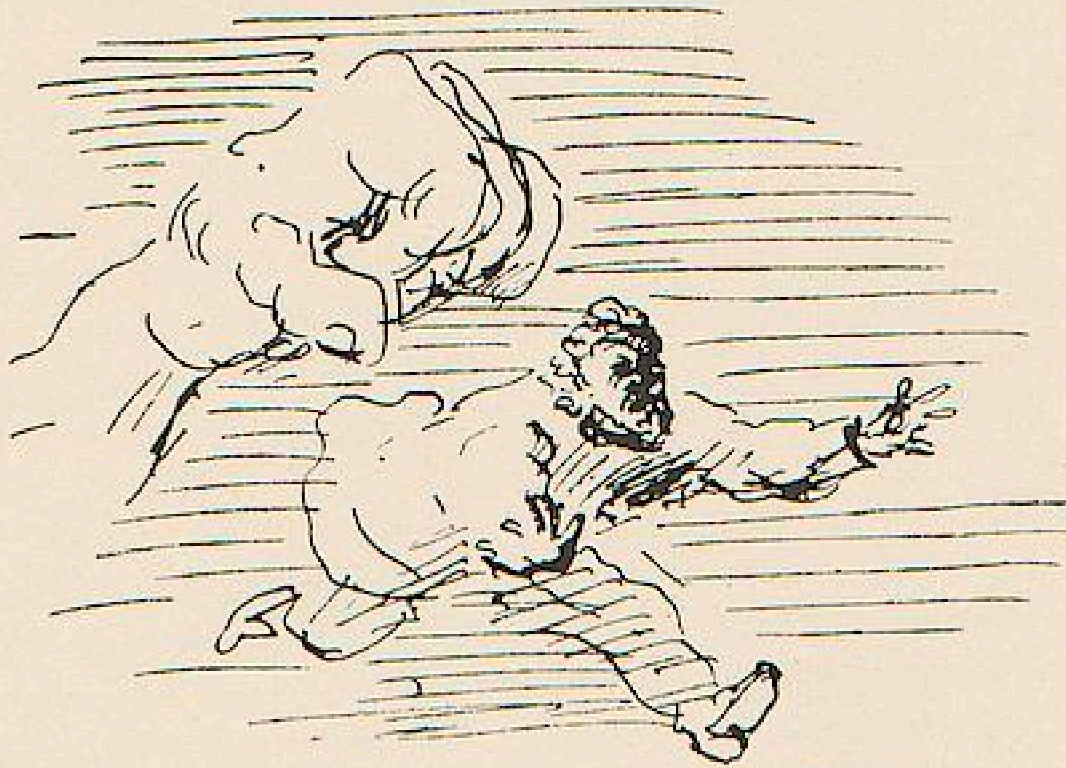
Diesem kühnen Geist, der immer guter Laune zu sein scheint, diesem Talent, geleitet von einem genialischen Spieltrieb, ist die deutsche Nation



MAX SLEVOGT, CREVETTENSTILLEBEN. 1913

großen Dank schuldig. Ein Sohn der Tradition hat einen neuen Typus des Künstlers geschaffen. Die Enkel werden seine Bilderbücher erleben, wie wir Schwind, Richter und Menzel erlebt haben; sie werden vor seinen Bildern stehen, wie wir vor Werken der deutschen Romantiker standen. Jugendromantik wird sich selbst wie in einem Zauberspiegel erkennen. Unter dem weiten, glänzenden Bogen, der sich über das Leben des deutschen Geistes ausspannt, ruht Slevogts Lebenswerk, schon jetzt ein geschichtlicher Wert, von innen heraus leuchtend in dauernder Jugend.

Karl Scheffler.



MAX SLEVOGT, BRIEFZEICHNUNG. FEDER



EDOUARD MANET, DER BÄRENFÜHRER. ZEICHNUNG ZU DER RADIERUNG

EDOUARD MANET

VORWORT ZUM KATALOG DER MANET-AUSSTELLUNG IM JAHRE 1884

VON

EMILE ZOLA

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Der Tod Edouard Manets war das Signal zu einer spontanen Apotheose; die ganze Presse beugte sich ehrfürchtig vor dem Toten und erklärte, ein großer Maler sei dahingegangen. Die ihn noch eben bekrittelt und bespöttelt hatten, entblößten ihr Haupt und huldigten öffentlich dem Meister, der sterben mußte, um zu triumphieren. Für uns, die Getreuen seiner ersten Kämpfe, war das ein schmerzlicher Sieg. — Kaum glaublich — die alte Geschichte fing hier wieder an! — Die allgemeine Dummheit hat stets die Menschen getötet und ihnen dann Statuen errichtet! Was wir vor fünfzehn Jahren gesagt hatten, wurde jetzt von allen wiederholt. Hinter dem Leichenwagen, der unsern Freund zum Kirchhof brachte, wurden unsere Herzen weich und weinten bei diesem späten Lob, das er nicht mehr hören konnte.

Heute aber erst wird die Genugtuung vollständig. Eine Ausstellung der Hauptwerke des Künstlers ist mit ehrfürchtiger Sorgfalt zusammengestellt worden, die Verwaltung hat die Säle der Kunstakademie bereitwilligst zur Verfügung gestellt, eine Tat klugen Freisinns, die dankbar anzuerkennen ist, denn noch immer mögen sich Starrköpfe finden, die sich durch den Eintritt Manets in das Heiligtum der Tradition verletzt fühlen. Hier habt ihr nun sein Werk, kommt und urteilt selber. Wir zweifeln nicht an dem endgültigen Sieg, der ihm ein für allemal einen der ersten Plätze unter den Meistern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts anweisen wird.

Ich lernte Manet im Jahre 1866 kennen. Er stand damals im Alter von dreiunddreißig Jahren und bewohnte ein großes, verwahrlostes Atelier in der Gegend des heutigen Park Monceau. Er stand bereits in vollem Kampf; nach einer von ihm veranstalteten Sonderausstellung bei Martinet und hauptsächlich nach den Bildern, die er im Salon des Refusés von 1863 gezeigt hatte, war die gesamte Kritik wie eine Meute über ihn hergefallen. Man lachte verständnislos. Dies ist ganz sicher die Epoche, in der der Künstler mit größter Überzeugung und Kraft produzierte und eine Fülle von Bildern aufstapelte. Ich sehe ihn noch, strahlend von Selbstvertrauen, der Spötter spottend, immer an der Arbeit, fest entschlossen, Paris zu erobern. Er hatte keine leichte Jugend hinter sich, Zerwürfnisse mit seinem Vater, einem Magistratsbeamten, der Mißtrauen gegen die Malerei hatte,



EDOUARD MANET, DER BÄRENFÜHRER. RADIERUNG. UM 1868

NACH DEM EINZIGEN BEKANNTEN ABZUG DER SAMMLUNG MOREAU-NÉLATON

dann der unüberlegte Streich einer Amerikafahrt, verlorene Jahre in Paris, ein vorübergehender Aufenthalt im Atelier Couture, ein langes und mühseliges Suchen der eigenen Persönlichkeit. Es scheint, als habe er erst begonnen, klar zu sehen, nachdem er mit jedem Zwang gebrochen hatte. Seitdem hielt er sich rückhaltlos an die Natur und kannte fortan keinen anderen Lehrmeister. Übrigens war er ein echter Pariser, der die Gesellschaft leidenschaftlich liebte, von feinster und geistreicher Eleganz, der herzlich lachte, wenn ihn die Zeitungsschreiber als einen zigeunerhaften Malerjüngling schilderten.

Im folgenden Jahre, 1867, entschloß sich Manet, da seine Bilder in der Weltausstellung nicht aufgenommen wurden, trotzdem eine Gesamtausstellung seiner Werke zu veranstalten, und zu diesem Zweck ließ er sich in der Avenue de l'Alma einen Holzbau errichten. Die Anzahl seiner Werke war damals schon bedeutend, und man konnte schon dort die Fortschritte des Malers zur Freilichtmalerei verfolgen, die er später zu einer solchen Vollendung brachte. Die ersten Bilder, wie z. B. der Absynthtrinker, waren noch an die Ateliertechnik, an die nach bestimmten Regeln verteilten schwarzen Schatten gebunden. Dann kamen die erfolgreichen Bilder: „der Spanische Sänger", der ihm eine ehrenvolle Erwähnung eingetragen hatte, „das Kind mit dem Degen", ein Bild, das man ihm später unaufhörlich vorhielt. Diese Bilder waren gute, solide Malerei, die keine sehr persönliche Note zeigten. Aber der Maler, der nur bei dieser Manier hätte zu bleiben brauchen, um glücklich und mit Medaillen und Orden geschmückt zu leben, wurde zu seinem Unglück von seinem Temperament in den Strudel einer ununterbrochenen Entwicklung gerissen, und so kam er, vielleicht gegen seinen Willen, aber einem Zwange gehorchend, zu der „Musik in den Tuilerien", in der Ausstellung Martinet, zu dem schrecklichen „Frühstück im Grase", zu der „Espada" und zum „Majo" des Salon des Refusés des Jahres 1863. Von diesem Augenblick an war der Bruch vollständig: es begann ein zwanzigjähriger Kampf, dem der Tod allein ein Ende machen sollte. Aber welche Ursprünglichkeit, welche hinreißende Neuheit war in diesen Bildern der Avenue de l'Alma vereinigt! In der Mitte einer Wandeinfassung thronte jene köstliche „Olympia", die im Salon von 1865 die Erbitterung der Pariser aufs höchste getrieben hatte. Und daneben sah man den „Pfeifer" in der Heiterkeit seiner Farben, den „toten Torrero", ein prachtvolles Stück Malerei, „die Straßensängerin", so richtig und fein im Ton, „Lola de Valence", vielleicht das seltenste Kleinod des ganzen Saales, die so bezaubernd in ihrer Fremdartigkeit wirkt! Und dabei habe ich noch nicht die Seebilder erwähnt, unter denen „der Kampf des Kearsage und der Alabama" mit erstaunlicher Wahrheit hervortrat, die Stilleben, ein Lachs, ein Kaninchen, Blumen, die selbst von den Gegnern des Künstlers für Werke ersten Ranges erklärt wurden und den klassischen Stilleben unserer französischen Schule an die Seite zu stellen waren.

Diese selbständig veranstaltete Ausstellung entfachte mehr denn je den Zorn der Kritik gegen Manet. Es brach eine Flut von Schmähungen und Witzen aus; er litt noch nicht sehr darunter, wenn sich auch allmählich eine berechtigte Ungeduld seiner bemächtigte. Dieser aufrührerische Maler, dem das Leben in der Gesellschaft ein Bedürfnis war, hatte immer von einem Erfolg geträumt, wie er in Paris erblüht,

begleitet von der Bewunderung der Frauen, von dem schmeichelhaften Empfang in den Salons, von einem luxuriösen Leben, das inmitten der Bewunderung der Menge dahin galoppiert. Er verließ sein verwahrlostes Atelier der Rue Guyot und mietete in der Rue St. Petersbourg eine Art Galerie, die, sehr elegant ausgestattet, früher, wie ich glaube, ein Fechtsaal war, und er ging wieder an seine Arbeit mit dem Vorsatz, das Publikum durch Anmut zu erobern. Aber da war nun sein Temperament, das ihm jede Konzession verbot, das ihn, mochte er wollen oder nicht, zwang, auf dem Weg zu bleiben, den er selbst der Kunst geöffnet hatte. Und das war der Zeitpunkt, an dem sich seine Malerei endgültig aufhellte: sein Bestreben, zu gefallen, lief darauf hinaus, daß er Bilder schuf, die noch stärker seine Eigenart betonten, die noch revolutionärer waren als die früheren. — Wenn er auch weniger arbeitete, so vollzog sich jetzt in ihm eine vollständige Entfaltung seiner Fähigkeiten des Sehens und des Beobachtens. Man mag die gedämpfte und vielleicht richtigere Note seiner früheren Technik vorziehen, aber man muß feststellen, daß er bei der jetzigen zu der logischen Intensität des Freilichts gelangte, zu dem endgültigen Gesetz, das einen so gewaltigen Einfluß auf die ganze zeitgenössische Malerei ausüben sollte.

Ein unerwarteter Erfolg berauscht ihn: der „Bon Bock" gefiel allgemein, man sah darin eine Rückkehr zu der geschickten Technik des „Kindes mit dem Degen", die allerdings von einem energischeren Licht durchflutet war. Aber er besaß nicht immer die unumschränkte Macht über seine Hand, da er keine bestimmte Methode befolgte, denn er hatte sich vor der Natur die frische Naivität eines Schülers bewahrt. So hätte er, wenn er ein Bild anfing, nie sagen können, wie es schließlich aussehen würde. Wenn das Genie das Produkt von Unbewußtheit und einer natürlichen Gabe für das Wahre ist, so war er sicherlich ein Genie. Und so fand er auch nicht, obgleich er gewiß alle möglichen Anstrengungen in dieser Richtung machte, das glückliche Gleichgewicht des „Bon Bock" wieder, wo seine persönliche Note durch eine Geschicklichkeit gemäßigt war, die das Publikum entwaffnete. Er malte hintereinander „die Wäsche", den „Opernball", die „Ruderer", Bilder, in denen sich seine Individualität imponierend kundgab, und die ich höher bewerte, die ihn aber in vollen Kampf zurückwarfen, so sehr setzte er sich durch sie in Widerspruch zu der landläufigen Fabrikation der anderen Maler. Seine Entwicklung war beendet, er hatte es dazu gebracht, Licht mit seinem Pinsel zu schaffen. Von dieser Zeit an stand sein Talent in voller Reife. Er hatte wieder das Atelier gewechselt; in seinem neuen Atelier, Rue d'Amsterdam, schuf er Schlag auf Schlag „das Kaffeekonzert", „das Frühstück", „im Treibhaus" und andere Werke, deren gemeinsame Entstehungszeit aus ihrer blonden Helligkeit, aus der Durchsichtigkeit der Luft, die die Bilder durchflutet, leicht festzustellen ist. Der gleichen Periode entstammen wunderbare Pastelle, Porträts von seltener Feinheit und Köstlichkeit der Farben. Die Krankheit hatte schon seinen Körper angepackt; seine Tapferkeit blieb unangetastet, er verlebte von nun an die Sommermonate auf dem Land und kehrte von dorther mit Skizzen zurück, die Blumen, Gärten und im Grünen liegende Figuren darstellten. Als er nicht mehr zu gehen vermochte, setzte er sich dennoch vor seine Staffelei, und so malte er bis zum letzten Tage. Der Erfolg begann sich einzustellen, man hatte ihn mit dem Band der Ehrenlegion geschmückt, alle billigten ihm den Platz zu, der ihm in der Kunst unserer Zeit gebührte. Er fühlte wohl, daß, wenn ihm etwa dieser Platz noch nicht uneingeschränkt eingeräumt wurde, es nur geringer Anstrengungen von seiner Seite bedurfte, damit man ihm endlich allgemein zujubelte. Und er erträumte sich eine Zukunft, er hoffte seiner Krankheit Herr zu werden, seine Aufgabe zu vollenden, als der Tod kam und es übernahm, die letzten Widerstände zu brechen und ihn der Welt als Triumphator zu zeigen.

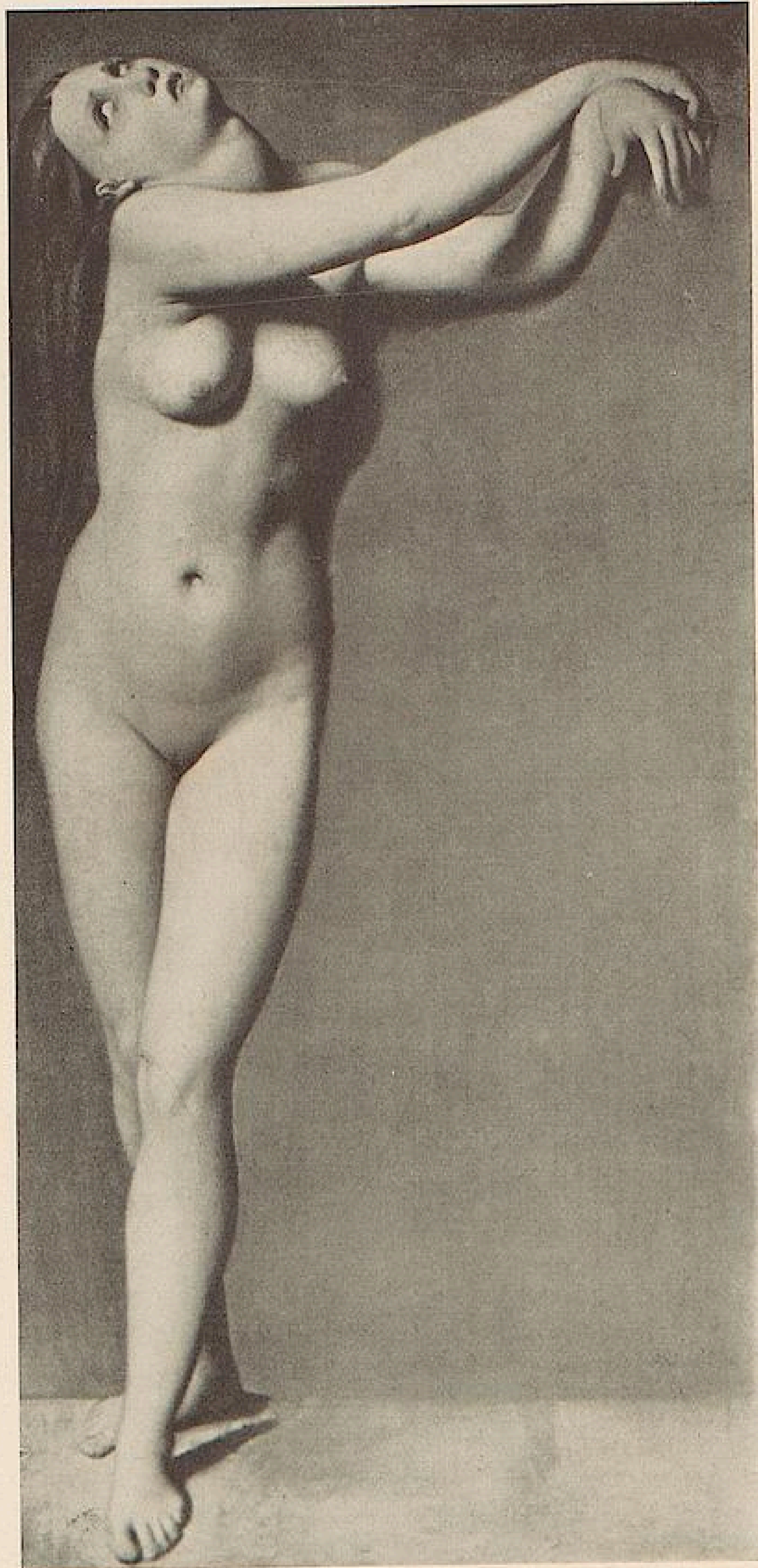
Ich will hier nicht das Amt des Kritikers übernehmen. Ich sage nur was ist. Die Formel Manets ist durchaus naiv: er hat sich einfach der Natur gegenübergestellt und als einziges Ideal danach gestrebt, sie in ihrer Wahrheit und in ihrer Kraft wiederzugeben. Die Komposition existiert nicht mehr, wir sehen nur noch bekannte Vorgänge, ein oder zwei Personen, manchmal auch eine Menschenmenge, im Flug erhascht, in ihrem Gewimmel. Eine einzige Regel hat ihn geleitet: das Gesetz der Valeurs. Die Art, wie ein Mensch oder ein Gegenstand sich im Licht verhält: davon ist seine Entwicklung ausgegangen. Es ist das Licht, das ebenso zeichnet, wie es Farbe gibt, das jeden Gegenstand an seinen Platz stellt, das das Leben selbst des dargestellten Gegenstandes ist. Daher erschienen jene richtigen Töne, von so seltsamer Eindringlichkeit, daß sie das Publikum, an die traditionelle Falschheit der Akademie gewöhnt, außer Fassung brachten. Daher kam es, daß sich die Figuren vereinfachten, daß sie nur noch als große Masse behandelt wurden, je nach dem Plan, auf dem sie sich befanden. Und das Publikum hielt sich die Seiten, denn man hatte es daran gewöhnt, in den asphaltbraunen Hintergründen der Historienbilder alles, bis zu den Barthaaren, auf das genaueste zu sehen. Nichts ist so unglaubhaft, nichts reizt so zur Empörung als das Wahre, wenn man Jahrhunderte alte Lügen in den Augen hat.

Vergeßt einmal alle eure Ideen über Vollendung und Absolutes. Glaubt nicht, daß eine Sache schön ist, weil sie nach bestimmten physischen und metaphysischen Konventionen vollendet ist. Eine Sache ist schön, weil sie lebendig, weil sie menschlich ist. Und dann werdet ihr mit Entzücken Manets Kunst genießen, die zu der Stunde erschien, wo sie ihr Wort zu sprechen hatte, das sie mit einer so eindringlichen Originalität gesprochen hat. Seine Kunst ist intelligent, geistreich, in einem viel höheren Grade als jene akademischen Ungetüme, mit denen man sie erdrücken wollte und die nun im Staub der Bodenkammern schlafen. Seine Kunst konnte nur in Paris gedeihen, sie hat die magere Grazie unserer im Gaslicht blaß gewordenen Frauen, sie ist die echte Tochter des hartnäckigen Künstlers, der die Gesellschaft mit ganzer Seele liebte und all seine Kräfte daran setzte, sie zu erobern.

Wenn ihr euch genau Rechenschaft ablegen wollt, welch großen Platz Manet in unserer Kunst einnimmt, so versucht irgend jemanden nach Ingres, Delacroix und Courbet zu nennen. Ingres bleibt der Champion unserer mit dem Tode ringenden klassischen Schule; Delacroix wirft seinen Glanz über die ganze romantische Periode; dann kommt Courbet,

der Realist in der Wahl seiner Stoffe, aber Klassiker in Farbe und Technik ist, indem er den alten Meistern ihr handwerkliches Können ablauscht. Gewiß verkenne ich, nach Aufzählung dieser großen Namen, nicht, daß manche schöne Talente zahlreiche Werke hinterlassen haben. Nur suche ich einen Neuerer, einen Künstler vor allem, der die künstlerische Produktion des Zeitalters von Grund auf verändert hat. Und da muß ich bis zu Manet gehen, zu diesem Mann des öffentlichen Ärgernisses, der so lange verleugnet wurde und dessen Einfluß heute beherrschend ist.

Das ist es, was alle heute einsehen werden, beim Anblick der hunderundfünfzig Werke, die wir hier vereinigen konnten. Jetzt gibt es keinen Widerstreit der Meinungen mehr, man beugt sich vor dieser heroischen Leistung des Meisters, vor der bedeutenden Rolle, die er gespielt hat. Selbst solche, die ihn nicht uneingeschränkt anerkennen, billigen ihm den hervorragenden Platz zu, den er einnimmt. Die Zeit wird es vollenden, ihn unter die großen Arbeiter dieses Jahrhunderts einzureihen, die ihr Leben eingesetzt haben für den Triumph des Wahren.



J. A. D. INGRES, STUDIE ZUR ANGELIKA

NEUERWERBUNG DES LOUVRE



EDOUARD MANET, BILDNIS MALLARMÉ

NEUERWERBUNG DES LOUVRE

NEUERWERBUNGEN DES LOUVRE

Langsam sammeln sich im Louvre Werke der großen Meister französischer Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Man kann kaum sagen, sie werden gesammelt, denn sie kamen zumeist, wie der Zufall der Schenkungen sie brachte. Besäße der Louvre nicht die Sammlung Camondo und die Sammlung Moreau-Nélaton, wäre ihm nicht die Erbschaft Zolas zugefallen und so manche andere Gabe noch, so stände es schlecht um die Vertretung der Meister, die man die Impressionisten nennt. Die Meister der ersten zwei Generationen des neunzehnten Jahrhunderts haben es besser gehabt. Man kann weder Ingres noch Delacroix, weder Corot noch Courbet an anderer Stelle so gut kennen lernen wie in Paris und wie im Louvre. Erlaubte es der Wunsch der Stifter, Zusammengehöriges zu vereinigen, so könnten Säle mit den Werken dieser Meister gebildet werden, in denen der großartige Reichtum des Museums erst vollends zur Geltung käme. Und es würde, wenn das gleiche für die Impressionisten geschähe, wenn sogar die Bestände des Luxembourg mit denen des Louvre vereinigt würden, was doch einmal geschehen muß, im Gegensatz sich zeigen, daß hier Unterlassungssünden begangen wurden, die nun, da der Wettbewerb der gesamten Welt zu bestehen ist, niemals wieder gutgemacht werden können.

Der Maler Daumier wurde zu spät erkannt. Keiner der großen Sammler, die dem Louvre ihre Schätze vermacht haben, hat sich seiner angenommen. Sucht man Versäumtes nun nachzuholen, so bleibt hier noch fast alles zu tun. Das Bild zweier Jahrmarktsgaukler und die Wäscherin, die kürzlich erworben wurden, sind eine glückliche Bereicherung des noch allzu geringen Bestandes. Besser steht es um die Vertretung Manets, von dem doch ein paar Hauptwerke dem Museum gehören. Um so schwieriger aber wird es sein, die Sammlung um würdige Stücke zu bereichern, da der französische Privatbesitz, wie die Ausstellung bei Bernheim zeigte, erschreckend arm an Werken des Meisters ist. Unter den Neuerwerbungen des Louvre befindet sich ein kleines Juwel,



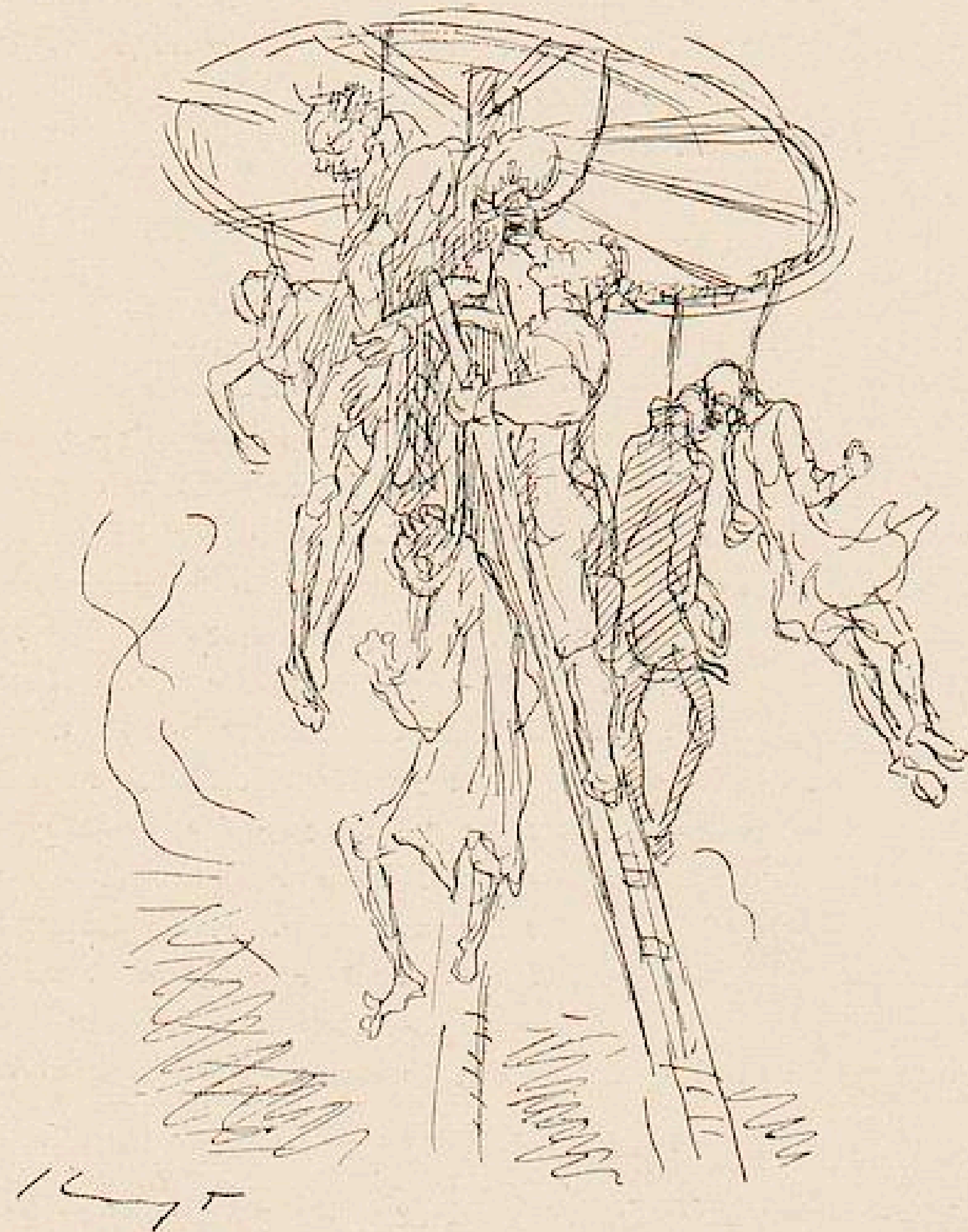
HONORÉ DAUMIER, DIE SEILTÄNZER

NEUERWERBUNG DES LOUVRE

das Bildnis des Dichters Mallarmé, in einer glücklichen Stunde der Eingebung geschaffen, vollkommenste Darstellung einer einmaligen Persönlichkeit mit den geringsten Mitteln und auf kleinstem Raume, eine malerische Köstlichkeit und ein Wunder psychologischer Charakterisierung zugleich.

Mit zwei Bildnissen ist nun auch Degas in die große „Salle des Etats" eingezogen, nachdem zuletzt Monet mit einer der Stelle kaum würdigen Studie zu einem Selbstporträt hier einen Platz gefunden hatte. Die Ankäufe des Staates bevorzugen die Frühzeit des Malers Degas, der auch die beiden neuerworbenen Bildnisse angehören. Immerhin rundet sich nun allmählich der Besitz an Werken des Künstlers, die auch Camondo mit Glück gesammelt hatte, während man noch heute von dem Erben seiner Kunst, von Toulouse-Lautrec, in Pariser Museen kaum ein Werk zu sehen bekommt. Man muß nach Albi fahren, um ihn kennen zu lernen. Dort, in seiner Geburtsstadt, ist durch Stiftung der Familie und von Freunden ein Lautrec-Museum entstanden, merkwürdig genug, in dem ehemals erzbischöflichen Palaste im Schatten des festungshaft mächtigen mittelalterlichen Domes, wo nun die Halbwelt des Pariser „fin de siècle" in den Bildern des genialen Krüppels ein seltsam gespenstisches Wesen treibt.

G.



MAX SLEVOGT, MÄRCHENILLUSTRATION. FEDERZEICHNUNG



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BUDAPEST

Die vergangene Saison hat wenig dauerhafte Spuren hinterlassen. Wenn man genau betrachtet, so ist eigentlich nichts übrig geblieben, als daß einige talentvolle Künstler, wie Márffy, Aba-Novák, Patkó, Egry, zweifelhafte Versuche neben gelungenen Arbeiten zeigten. Diese guten Bilder wären wert, einmal in Berlin gezeigt zu werden. Der Rest ist tüchtige und minder tüchtige Akademie und Ateliernaturalismus der achtziger Jahre. Die traurige Tatsache, daß der sehr talentvolle, sich stets treu bleibende Rippl-Rónai so früh aus dem Leben scheiden mußte, ist ein Negativum, worüber die Tatsache, daß wir in den Auktionen von den Werken dieses Künstlers in zehn, zwanzig Jahren wahrscheinlich noch hören werden, nicht hinweg zu trösten vermag. Das vielbesprochene Kossuth-Denkmal aber ist leider ein Positivum. Ein sehr trauriges, das auf den schlimmen Zusammenhang von Kunst und Politik in Ungarn ein scharfes Streiflicht wirft. Das Werk ist durchaus posenhaft und unkünstlerisch. Es hat vor dem Kriege in einem internationalen Wettbewerb, nur aus politischen Gründen — gegen das Votum aller ausländischen Juroren — den ersten Preis erhalten. Man sollte meinen, daß es jetzt, nachdem sich die Situation ein ganz klein wenig geändert hat, nicht mehr nötig



HONORÉ DAUMIER, DIE WÄSCHERIN. NEUERWERBUNG DES LOUVRE

wäre, dem genialen Staatsmanne und Freiheitskämpfer ein derart trauriges Angedenken hinzustellen.

In Budapest ist man ein wenig verstimmt, daß die deutsche Tages- und Kunstpresse gar keine Kenntnis von den Beziehungen Ungarns zu den Dürer-Feierlichkeiten und von der Schenkung von Dürer-Dokumenten an die Stadt Nürnberg genommen hat. Die Dürer-Ausstellung des „Museums der Schönen Künste" war eine sehr tüchtige Leistung.

Man sollte etwas über die neue Saison sagen können; leider ist aber kaum etwas Erfreuliches bemerkbar. Die Salons der Konjunktur sind spurlos verschwunden. Es fehlt leider jede Unternehmungslust und auch die Einsicht, daß Verständnis für junge Kunst — mit Ausdauer und dem Verständnis für Qualität verbunden, stets ein gutes Geschäft ist. Allerdings ist Verständnis für Qualität eine schwere Vorbedingung.

S. D.

AUSSTELLUNG SUMERISCHER KUNST AUS DEM IV. JAHRTAUSEND V. CHR. IM BRITISH-MUSEUM

Im British-Museum sind augenblicklich die schönsten Funde ausgestellt, welche die vereinigten Grabungen des British-Museum und der Universität Pennsylvania aus der Nekropole von Ur in Chaldæa in den Jahren 1927—28 ans Licht brachten. C. L. Woolley, der englische Leiter der Grabungen weist überzeugend nach, daß die Fürstengräber Urs, aus denen die bedeutendsten Funde stammen — es handelt sich um die unterirdische Grabanlage eines unbekannten Königs, der Königin Shubad und des Prinzen Mes-Kalam-Dug —, mindestens in die Mitte des 4. Jahrtausend zurückdatiert werden müssen. Unter den vielen kulturhistorischen Überraschungen dieser Gräber fällt besonders auf, daß dem König und der Königin ihr zahlreicher Hofstaat als Totenopfer, wohl zur Bedienung im Jenseits, mitgegeben ist. Hier interessieren aber mehr die noch größeren kunsthistorischen Überraschungen. Die kleinen eigentlichen Grabkammern des Königs und der Königin sind mit echten Halbkuppeln übermauert, die Eingänge zu ihnen überspannen echte Bögen. Überwältigend ist der Reichtum und die künstlerische Qualität der goldenen und silbernen Prunkgefäße, der Schmuckstücke und Waffen, welche den Toten beigegeben sind. Alle diese Gegenstände haben nichts von Primitivität, weder von ihrer Roheit noch ihrer Kraft an sich, sondern erscheinen als Leistungen einer künstlerischen Hochkultur von eleganter, sicherer Haltung. Da ist — wohl das älteste Stück — eine kastenartige Standarte, eine farbig höchst raffinierte Einlegearbeit aus leuchtend blauem Lapislazuli, der den Hintergrund abgibt, graviertem Perlmutter und rosa Kalkstein. In Reihen geordnete Szenen aus dem Kriegs- und Friedensleben der königlichen Familie, sehr lebendig, sicher im Ausdruck von einem schwebenden Rhythmus der Komposition. Dann der strahlende Goldhelm Mes-Kalam-Dugs, Ohren, Locken und Haarzopf in freier Stilisierung aus dem Metall herausgetrieben, goldene Schalen, halbrunde und besonders ovale mit einem Flötenmuster geriffelt, „Queen Ann"-Stil vergleichbar, goldene Kannen mit elegant geschwungenen Tüllen, goldene Lampen, Becher von der Form zweier mit den Spitzen ineinandergeschobener Kegel, der goldene Haarschmuck der Königin, leichte Blattkränze und ein hoher blumengeschmückter Kamm, goldene Dolche, heilige Sichelschwerter und Beile von vollendeter Form. Silberne Stier- und Löwenköpfe, eine Harfe, deren Hauptseite „der große Himmelsstier" bildet, golden das Haupt, von einem mächtigen, aus Lapislazuli geschnittenen Barte umwallt, zwischen den Vorderbeinen eine eingelegte Platte, darauf Szenen, die der humoristischen Tierfabel zu entstammen scheinen, unter anderen ein harfespielender Esel und vor ihm ein Bär, ein echter „Meister Petz"; und auch das ist nicht etwa in roher Holzschnittmanier gegeben, sondern in der eleganten Art einer reifen, vielleicht sogar überreifen Kunst. Und innerhalb dieser hohen, aber ebenso wie etwa die ägyptische anonym anmutenden Kunst, spürt man betroffen vor einem winzigen goldenen Äffchen, das so stark und reich in der Form ist, daß es auch ins Monumentale vergrößert Haltung und Leben bewahren würde, vor einem kleinen silbernen Esel und einem Stier — Bekrönungen von Zügelführungsringen — plötzlich Geist von unserm Geist, fühlt man den Menschen hinter seinem Werk auftauchen, einen Menschen, mit dem es sich gut über aktuelle künstlerische Fragen sprechen lassen müßte. Und das ist vielleicht noch überraschender an diesen Funden aus der Mitte des 4. Jahrtausend, als die Tatsache, daß sie — die den zeitlichen Vorrang Ägyptens erschüttern und damit unsere bisherige Vorstellung vom Ablauf der Kunstgeschichte, welche auch die unsere ist — einen Spalt aufgerissen haben, durch den schauend kluge und kühne Augen vielleicht jetzt noch versunkene Jahrtausende der Menschheit aus vorgeschichtlichen zu geschichtlichen machen werden.

v. Alten.


M. SLEVOGT, MÄRCHENILLUSTRATION. FEDERZEICHNUNG

*

KARL HOFER

Der Kunst Hofers, der sein fünfzigstes Lebensjahr eben vollendet hat, wird im Novemberheft ein Aufsatz gewidmet werden.



ED. DEGAS, DAMENBILDNIS

NEUERWERBUNG DES LOUVRE



ERNST BARLACH, KRIEGSGEFALLENENDENKMAL IN DER KIRCHE ST. NIKOLAI, KIEL. HOLZ

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES PAUL CASSIRER, BERLIN

EIN KRIEGSGEFALLENENDENKMAL VON BARLACH IN KIEL

Zu den wenigen bedeutenden Schöpfungen der Kunst, die sich aus dem Chaos des Weltkriegserlebnisses losgerungen haben, gehören die zwei Denkmale für die Kriegsgefallenen von Barlach, das eine in Güstrow*, das andere in Kiel.

Dieses letzte wurde von Barlach für die spätgotische Hallenkirche von St. Nikolai geschaffen, in deren Chor es eine würdige Aufstellung gefunden hat. Das Material ist Holz, die Form das einfache Wandgrab. Über einem schlichten, an die Chorwand gelehnten Sarkophag erhebt sich die Epitaphtafel, in deren oberer Zone sieben in den Grund getiefte radial gestellte Schwerter hinzielen auf die stark im Relief hervortretende kniende Frauengestalt, welche die gefalteten Hände vor das Gesicht geschlagen hat. Darunter steht, wieder in den Reliefgrund getieft, eine Inschrift in Platt:

Min Hart blött vör Gram
Awers Du gifst mi Kraft.
1914—1918.

Der Volksschlag, für den dieses Denkmal gesetzt wurde, ist ein bäurischer; eines Bauern ist der derbe hölzerne Sarg,

* Siehe „Kunst und Künstler“, Jahrgang XXV, Heft IX.

eine Bauersfrau die trauernd Knieende, aber gesteigert ins allgemein und rein Menschliche, nur noch Frau und Mutter, deren Herz von den sieben Schwertern des Schmerzes durchbohrt wird. Nie ist dem trauernden Schmerz wohl eine lautlosere unpathetischere und darum so ergreifend sprechende Form gefunden worden, wie in Rilkes Pieta und Barlachs Gefallenenmal in der Nikolaikirche in Kiel.

Ch. G.

SLEVOGT-AUSSTELLUNGEN

In Berlin werden zum sechzigsten Geburtstag Max Slevogts drei Ausstellungen gemacht:

In der Akademie am Pariser Platz werden 100 Bilder gezeigt.

Im Staattlichen Kupferstichkabinett wird die Graphik ausgestellt.

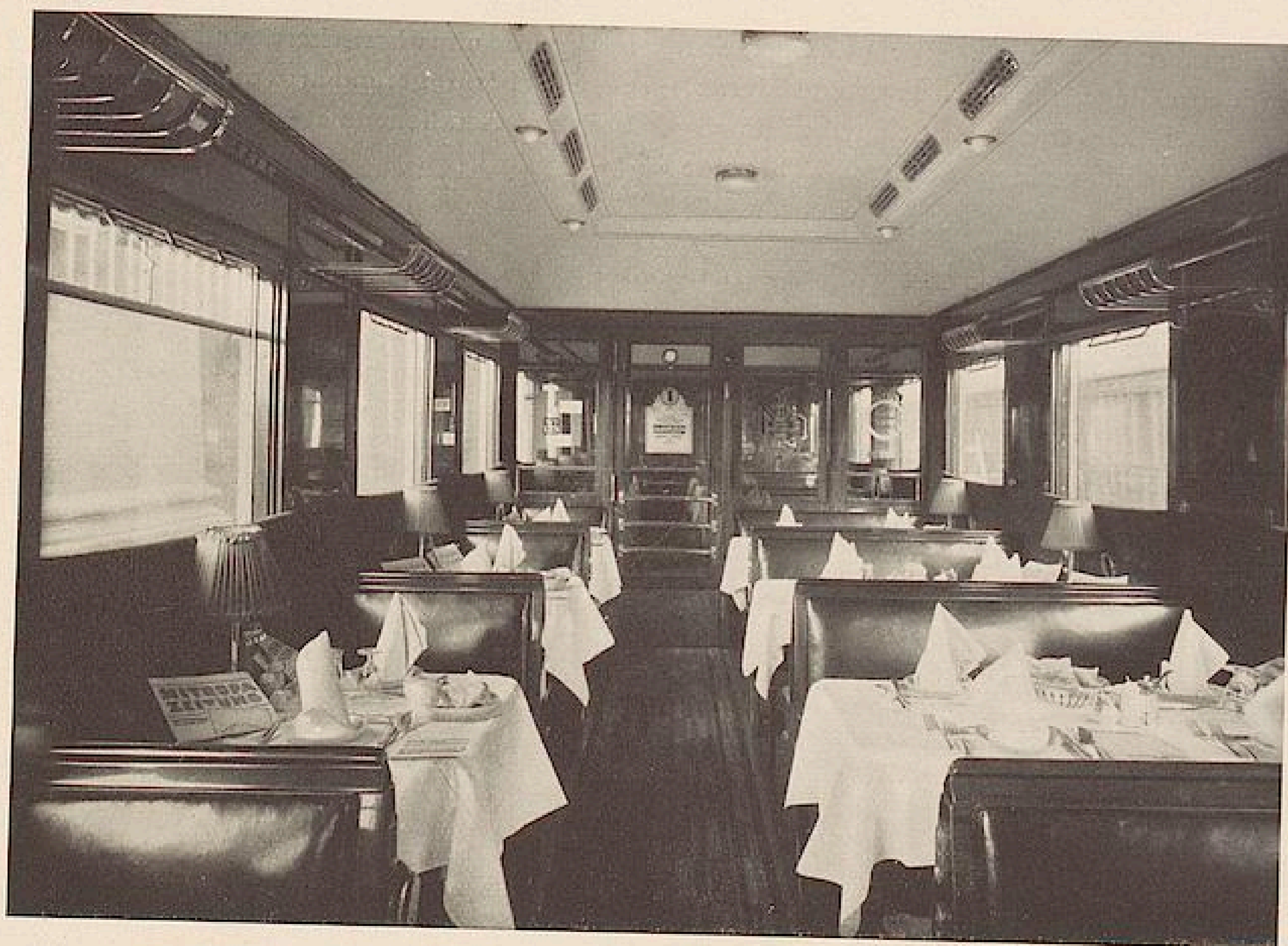
In den Ausstellungsräumen des Verlags Bruno Cassirer kommt der Illustrator und Zeichner zu Wort.

Über diese Veranstaltungen wird im nächsten Heft berichtet werden.



ED. DEGAS, MÄNNERBILDNIS

NEUERWERBUNG DES LUXEMBOURG-MUSEUMS



DER NEUE SPEISEWAGEN DER MITROPA

MITROPA

Einen besonderen Hinweis verdienen die neuen Speisewagen und Schlafwagen der Mitropa. Sie sind so gut gelungen, weil von aller „Kunst" abgesehen, weil dagegen die technische Form gepflegt und die Rechnung geistreich gemacht worden ist. Man sieht: es geht ohne Kunstgewerbe und angewandte Kunst, es wird sogar besser dadurch. Der Geist der technischen Form, wie wir sie vom Auto, vom Flugzeug, vom Überseeschiff her kennen, setzt sich langsam, aber unwiderstehlich durch. Und das Sympathische ist, daß hier von großer Leistung nicht geredet, daß ein „Künstler" nicht genannt wird. Diese Art Modernität ist wieder anonym da.

K. Sch.



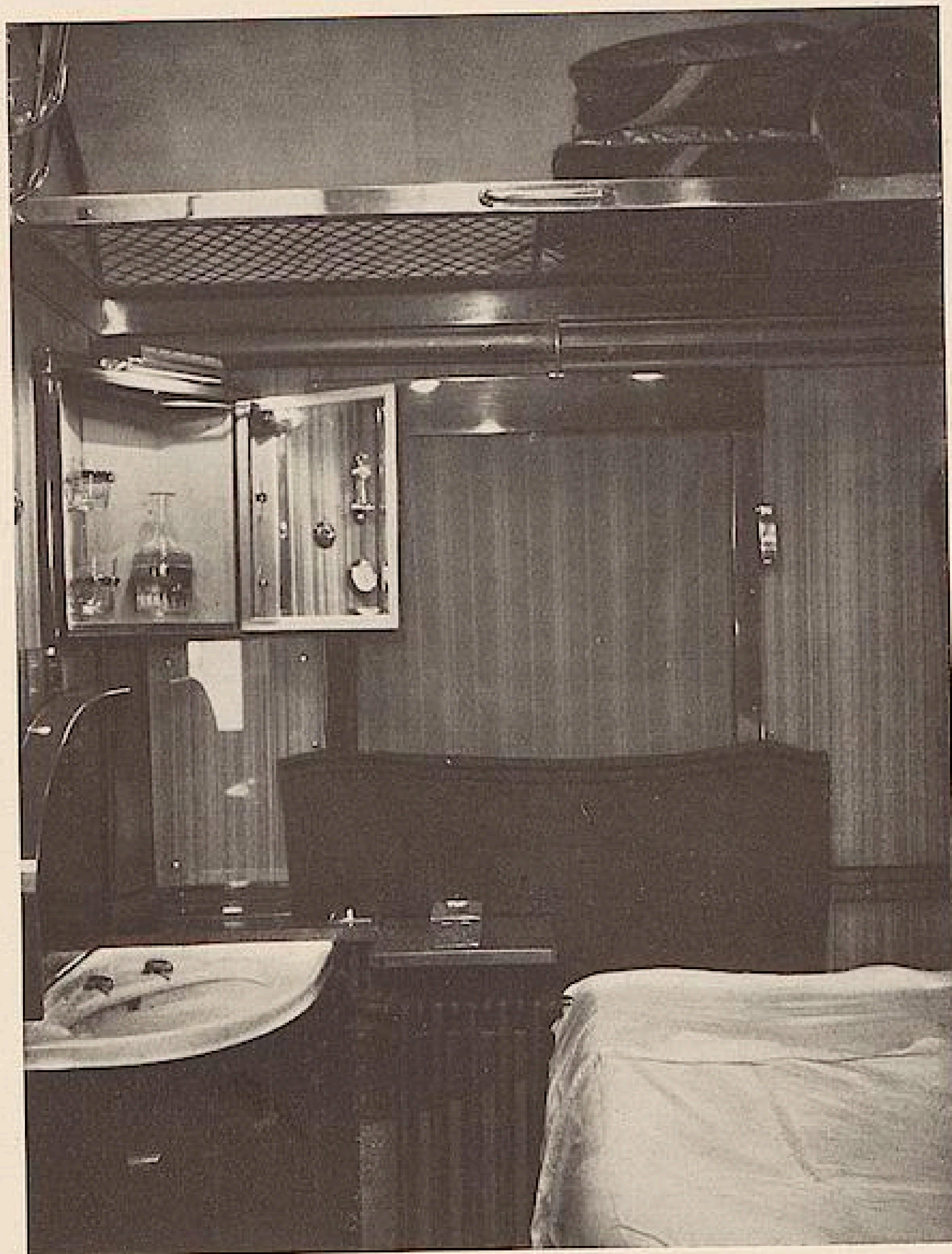
MAX SLEVOGT, BRIEFZEICHNUNG



MAX SLEVOGT, MÄRCHENILLUSTRATION „HANS IM GLÜCK“. FEDERZEICHNUNG

BEVORSTEHENDE AUKTIONEN

Nach den großen Schlagern des Frühjahrs haben die Auktionshäuser Europas für ein paar kurze Sommermonate ihre Tore geschlossen. In London rechnete man stolz nach, daß in der vergangenen Saison sämtliche bisherigen Rekorde geschlagen worden seien, vor allem mit der Holford-Sammlung, deren Verkauf mehr als acht Millionen Mark eintrug. Berlin hat in diesem Wettkampf um das „blaue Band“ des Kunstmarktes mit der Huldschinsky-Auktion immerhin nicht schlecht abgeschnitten. Es wird nicht ganz leicht sein, im kommenden Jahre diese Rekorde zu halten, um so mehr, als die oft angekündigte Versteigerung der Sigmaringer Sammlung durch Swarzenskis tatkräftiges Eingreifen verhindert worden ist. Allerlei wichtige Verkäufe stehen aber schon für den Anfang des Winters bevor. Amsterdam rüstet sich vor allem, seinen in der Nachkriegszeit erworbenen Ruf als wichtige Auktionsstadt zu wahren. Frederik Muller versendet die Voranzeige zweier bedeutender Versteigerungen. 50 Gemälde aus dem Besitz der Familie Six werden im November unter den Hammer kommen, darunter Terborchs Brief, von Jan van der Heyden eine große Ansicht von Delft, ein Interieur des Pieter de Hooch, eine Waldlandschaft von Hobbema, Bilder von Maes, Potter, Ruysdael, Steen und anderen holländischen Meistern. Eine zweite Auktion wird wieder einen Teil der Sammlungen Marczell von Nemes auf den Markt bringen, mit ihnen Bilder, die durch Ausstellung in den Museen von München und Nürnberg allbekannt geworden sind, wie die schöne Immaculata des Greco, das Parisurteil von Cranach, das einmal in der Berliner Sammlung G. Voß hing, den Flügelaltar des Hans Dürer. Italienische Primitive, eine Susanna von Tintoretto, zwei Bildnisse von Goya, ein bedeutendes Männerporträt von Strigel verdienen ferner Erwähnung. Unter den Bildteppichen befinden sich Stükke hohen Ranges, eine französische Tapisserie des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, sowie seltene spätgotische Bildwirkereien deutscher Herkunft Endlich enthält die Sammlung kostbare Emailmalereien aus Limoges, italienische Miniaturen des Trecento, sowie Goldschmiedearbeiten und Bronzen der Renaissance.



DER NEUE SCHLAFWAGEN DER MITROPA

Auch in Berlin bereitet man sich vor, die Saison bei Lepke mit einem großen Schlager zu beginnen. Das alte Auktionshaus kann das Jubiläum seiner 2000. Versteigerung begehen, und es sind ihm von der Sowjet-Regierung Kunstwerke hohen Ranges zum Verkauf übergeben worden. Es handelt sich, wie es heißt, nicht um

eigentlichen Museumsbesitz, sondern um Teile vom Staate beschlagnahmter Privatsammlungen. Man muß dieser Versteigerung mit gemischten Gefühlen entgegensehen, da das Rechtsempfinden der nichtkommunistischen Welt sich gegen eine solche Verwertung gewaltsam enteigneten Gutes wehrt. Einen Vorgeschmack hat Berlin im vorigen Winter mit der Versteigerung der Golddosen aus russischem Besitz bei Graupe erhalten. Nun sollen Sammlungen von Kunstwerken ganz anderen Ranges und anderer Bedeutung folgen.

Cassirer und Helbing bringen schon Ende September die Porzellansammlung des Herrn Ostermann auf den Markt. Graupe wird die Sammlung von Gemälden, Zeichnungen und Bronzen aus dem Besitz des langjährigen Mitarbeiters Paul Cassirers, Theodor Stoperan, versteigern. Eine Auktion von Berolinensien wird folgen, darin die berühmte Hosemannsammlung des Herrn Schmalz, die mit ihrer Fülle von Einzeldrucken der bekannten Lithographien wohl einzig dasteht.

Bei Boerner in Leipzig wird es, wie nun alljährlich, im November eine Versteigerung kostbarer alter Graphik geben, die durch eine Sammlung von Zeichnungen ergänzt wird. Vorher, im Monat Oktober, wird Prestel die Liebhaber neuerer Graphik nach Frankfurt laden, wo die Schätze des Landrates Dr. Dietel versteigert werden, dessen Gemälde vor zwei Jahren bei Muller in Amsterdam zum Ausgebot kamen. Die Leibl-Sammlung Dietels wird besonders gerühmt. Daneben besaß er Drucke von Klinger, Stauffer-Bern, Liebermann. Unter den Franzosen bevorzugte er Forain und Toulouse-Lautrec, neben ihnen Corot, Delacroix, Rodin. Munch und Zorn sind gut vertreten, von den Engländern Whistler, Bone und Seymour Haden. Bei Hollstein & Puppel kommt im Oktober die Sammlung Brose zur Versteigerung, die schöne Zeichnungen und Aquarelle von Blechen enthält.

So scheint es, daß die neue Auktionssaison nicht minder lebhaft einsetzen wird, wie die alte geschlossen hat. Auf vielen Gebieten steht ein starkes Angebot bevor, und die Sammlerwelt wird Gelegenheit finden, ihre Aufnahmefähigkeit zu bewähren.

G.



KALKSTEINKÖPFCHEN, FARBIG BEMALT
ÄGYPTEN, V. DYNASTIE
IM BESITZ VON DR. BURG



MEINDERT HOBBEMA, LANDSCHAFT
IM BESITZ VON DR. BENEDICT & CO.



OBERDEUTSCHER MEISTER
IN DER ART DES BALDUNG GRIEN. 1512

IM BESITZ VON LEO BLUMENREICH



LUKAS CRANACH
DER HEILIGE CHRISTOPH

IM BESITZ VON DR. BENEDICT & CO.



DOMENICO DE'PARIS
MADONNA. 1 m HOCH

IM BESITZ VON DR. GOLDSCHMIDT & DR. WALLERSTEIN

AUS BERLINER KUNSTHANDLUNGEN

Die Konzentration des deutschen Kunsthandels im Berliner Westen hat neue Fortschritte gemacht. Aus Köln übersiedelte Dr. Hermann Burg nach der Friedrich-Ebert-Straße, und er brachte eine Reihe hochwertiger mittelalterlicher Skulpturen mit, wie sie im Handel nur selten zu sehen sind. Zwei seltene romanische Madonnenfiguren, eine wundervolle Steinfigur vom Typ der „schönen Madonnen“, die aus einem Kloster in Venedig kommt, eine kleinere Figur der gleichen Art aus Krummau, eine liebreizende sitzende Maria vom Mittelrhein sind nur ein paar der wichtigsten Stücke, die Dr. Burg zeigt. Daneben sieht man Buddhaköpfe aus Siam, altägyptische Skulpturen und eine Anzahl Gemälde, unter denen das Familienbildnis eines oberitalienischen Meisters hervorragt.

Die Geschäftsräume der neuen Kunsthandlung sind eng benachbart den erweiterten Räumen, die Dr. Benedikt vor kurzem bezogen hat. Es ist kein Geheimnis, daß beide zu dem Konzern gehören, der mit „Altkunst“, Van Diemen und Dr. Burchard eine Reihe der großen Berliner Kunsthandlungen vereinigt. Aus Wien übersiedelte Gustav Nebehay nach Berlin. Seine Spezialität ist die Pflege der alten Handzeichnung. Sein Besitz zählt von Dürer zu Tizian und Rembrandt, Werke von Meistern aller Schulen und Epochen. Es ist zu hoffen, daß es ihm gelingt, dem sehr zu Unrecht vernachlässigten Sammelgebiet neue Freunde zuzuführen.

Nebehay hat die Räume am Schöneberger Ufer bezogen, die Leo Blumenreich verließ, um in die Viktoriastraße zu übersiedeln, wo er jetzt mit seinen alten Nachbarn Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein ein neues nachbarliches Verhältnis eingegangen ist. Blumenreichs Hauptinteresse ist der alten Malerei zugewandt. Aus seinen Beständen zeigen wir ein schönes altdeutsches Porträt, das in der Malweise der Art des Hans Baldung Grien nahekommt. Bei Goldschmidt und Wallerstein überwiegt das Interesse für die Plastik. Eine schöne Madonna, die dem Domenico de'Paris zugeschrieben wird, ist das Hauptstück des jetzigen Bestandes. Die Ausstellungstätigkeit der Firma, die in früheren Jahren einen Teil ihrer Kraft für die Kunst unserer Zeit einsetzte, hat nun allerdings ihr Ende gefunden. Es ist ein Verzicht, der zu denken gibt. Während der Handel mit alter Kunst blüht, fristen die lebenden Künstler nur mühsam ihr Leben, und die Händler, die ihre Werke dem Publikum vermitteln, haben einen schweren Stand. Die privaten Ausstellungsunternehmungen bröckeln ab. Der Verein Berliner Künstler hat sein Haus in der Bellevuestraße für mehr als vier Millionen Mark verkauft. Es böte sich ihm Gelegenheit, seine alte Stellung wiederzuerobern, wenn er seinen Mitgliederstand energisch verjüngte und zugleich das Geld für den Neubau verwendete, dessen Finanzierung der Sezession nicht gelungen ist.

*

O. GERSTENBERG

vollendet in diesem Monat sein achtzigstes Lebensjahr. Er hat so klug, passioniert und bedeutend gesammelt, seine Sammlung ist so sehr ein Mittelpunkt guter Kunst — vor allem der des neunzehnten Jahrhunderts — geworden, und das öffentliche Kunstleben hat davon so oft profitiert, daß sich ein Glückwunsch für den ausgezeichneten Kunstfreund auch an dieser Stelle rechtfertigt.



MAX SLEVOGT, BRIEFZEICHNUNG

KÜNSTLERANEKDOTEN

Wir lesen in einer Kunstzeitschrift: „Durch ein bedauerliches Versehen ist in unserem vorigen Hefte die Abbildung einer Plastik des Bildhauers .... verkehrt abgedruckt worden.“ Hat man es ohne diese Berichtigung nicht bemerken können?

*

„Ich bin bildender Künstler und halte mich bei Beurteilung von Menschen naturgemäß an die äußere Form. Nichts ist untrüglicher als der Schein.“ Max Liebermann.

*

Ein weiblicher Kunstdoktor führt junge Mädchen durch die moderne Abteilung der Dresdener Gemäldegalerie. Sie fragt nach dem Unterschied zwischen einem Figurenbild von Manet und einer Landschaft von Monet. Die jungen Mädchen raten hin und her, sie sagen das Naheliegende und das Fernliegende; es ist aber immer falsch. Endlich erklärt die Führerin: „Nu, meine Damen, der Unterschied liegt nur im Wogaal!“

*

Paul Cassirer sagte bekümmert: „Früher besaß ein Kunsthändler fünf Bilder, jetzt besitzen fünf Kunsthändler ein Bild.“

*

In einer Ausstellung moderner Bilder in New York hing ein „Waldinneres mit Knaben“. Der Knabe wendet dem Beschauer den Rücken zu: Eine Lady nahm daher ohne weiteres an, daß es sich um ein Bild von Pissarro handle.

*

Ein New Yorker Bankdirektor ließ sich jüngst taufen. Gleich darauf tauschte er seinen Israels gegen einen Goya.

*

In einer illustrierten Werbeschrift des Fremden-Verkehrsamtes Berlin, „Jeder einmal in Berlin“, wird an der Hand einer Abbildung mitgeteilt, daß das Alte Museum am Lustgarten die National-Galerie ist. Es dürfte sich empfehlen, daß sich auch das Fremden-Verkehrsamt einmal Berlin ansieht.

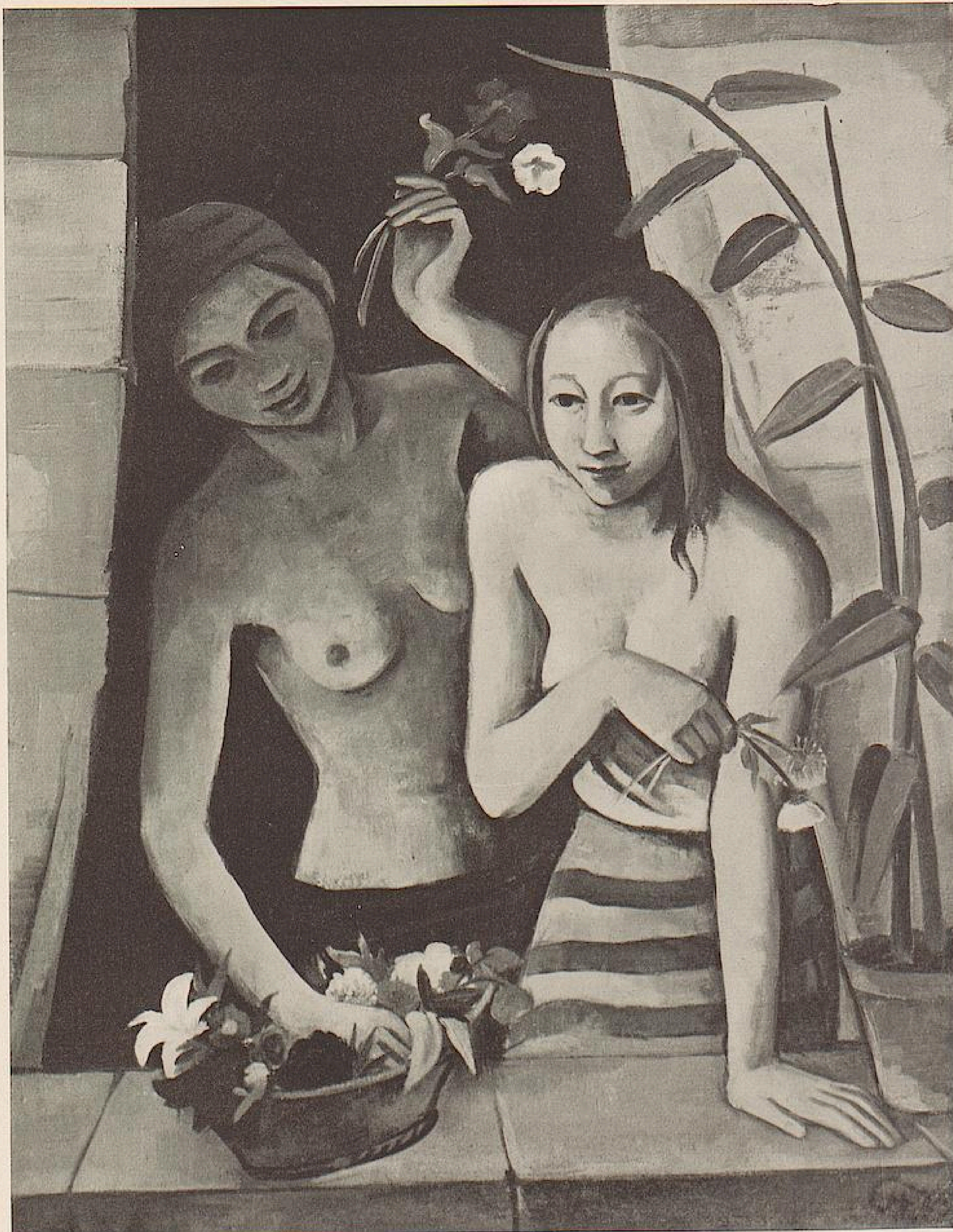
*

Ein Maler zeichnet im Aquarium der zoologischen Station in Neapel ein Seepferdchen. Ein französisches Ehepaar kommt vorbei. Monsieur zieht entzückt seine Dame heran und ruft: „Mais voyez donc, ces jolis petits chevaux de mer! Tiens, ils me rappellent un peu le dragon du Tristan!“

*

Annonce: Archäologin, kunstgeschichtlicher Kursus verbunden mit Atembewegung, Schönheitslehre nimmt noch Teilnehmer auf. Dr. W.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER, AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



KARL HOFER, BLUMENWERFENDE MÄDCHEN

GEMÄLDEGALERIE IN DRESDEN. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



STIL UND MANIER

VON

MAX I. FRIEDLANDER

Das in der Umgangssprache schillernde Wort „Manier" ist auch als Fachausdruck der Kunsthistoriker vieldeutig. Kein Wunder, daß er zu Mißverständnissen reichlich Anlaß gibt, da der Schreiber oft etwas anderes darunter versteht als der Leser.

„Manier" im gemeinen Gebrauche bedeutet eine etwas verdächtige Art und Weise, gekünsteltes, gespreiztes, affektiertes Wesen, Pose, verschnörkelte Form. Ein lehrreicher Bedeutungswandel läßt sich verfolgen. Ursprünglich als fremdsprachiges Gelehrtenwort beinahe synonym mit Art oder Gattung, wurde der Ausdruck in bezug auf Kunstgestaltung ehemals dort verwendet, wo wir uns gewöhnt haben, „Stil" zu sagen. Man sprach von „maniera greca", von der „gotischen Manier", von den Manieren des Kupferstichs als von örtlich, zeitlich oder technisch umgrenzten Formweisen. In Beziehung auf den Kunstwert war der Begriff zuerst völlig neutral. In der Umgangssprache enthält das Wort nicht stets, nicht unter allen Umständen ein beanstandendes, herabsetzendes Urteil. Man spricht von „vornehmen Manieren" als von anerzogenem löblichen Benehmen.

Es kam die Zeit, da in der Kunstübung gute Erziehung nicht mehr hoch in Ehren stand. Die Umfärbung des Begriffes hängt mit der Entwicklung der Kunstlehre zusammen. Als man die schöpferische Kraft in Naivität, Vision und Phantasie suchte, nicht in Erkenntnis, Lehre und Geschmack, als man das wild Gewachsene von dem Gezüchteten, das Gewordene von dem Gemachten unterschied, die geheimnisvolle Macht des Unbewußten entdeckte, bedurfte man eines Begriffes für die im Kunstprozeß entstandene Formung, im Gegensatze zu der erlernten, planmäßig ausgebildeten, willentlich hervorgebrachten. Das Wort „Stil" verdrängte das Wort „Manier", drückte es herab.

„Stil" bedeutet Formgepräge mit einem Beiklang von Anerkennung. Stil ist ein Flußlauf, Manier ein Kanal. Das dreizehnte Jahrhundert

Anmerkung der Redaktion: In diesen Wochen erscheint im Verlag Bruno Cassirer ein Buch von Max I. Friedländer: „Echt und Unecht". Dieser Aufsatz wird in dem Buch enthalten sein.

baute im gotischen Stil, das neunzehnte in gotischer Manier: so drücken wir uns jetzt aus. In der Umgangssprache rühmt man einem Manne nach, er habe Stil, und meint damit, seine Eigenschaften, sein Aussehen, seine Kleidung, sein Benehmen offenbarten einheitlichen Charakter zu einem ästhetisch befriedigenden Eindrucke. Die Einheitlichkeit, die Konsequenz, die Harmonie zwischen den einzelnen Äußerungen, zwischen den Teilen beruhen darauf, daß eine vom Zentrum der Persönlichkeit ungehemmt wirkende, sich durchsetzende Kraft die urverwachsenen Glieder durchströmt, lenkt und beherrscht. Gute Manieren kann man erlernen; Stil hat man oder hat man nicht.

Die Prägung ist örtlich, zeitlich, individuell und vom technischen Verfahren her bestimmt. Man spricht vom romanischen Stil, vom französischen, vom Stil Tizian und vom Stil des Grabstichels — stets mit dem günstigen Vorurteile, daß die sinnlich wahrnehmbare, ästhetisch gewertete Form der bildlich fixierte Charakter einer Zeit, eines Ortes, eines Menschen, eines technischen Verfahrens sei.

Der Gegensatz zwischen Stil und Manier hat sich allmählich ausgeprägt, da man von Fall zu Fall Kunstwerke beurteilend, wahrnahm, daß die Form so oder anders entstanden wäre. Im Groben und Großen unterschied man zwei Produktionsarten, die willkürliche und die unwillkürliche und erwartete originale, spezifisch künstlerische Aktion im Unwillkürlichen, im Willkürlichen dagegen Nachahmung als Folge von Gestaltungsschwäche, unbegründete, ursachlose, unverwurzelte Machenschaft.

Wir suchen die Merkmale des echtbürtigen Kunstwerkes auszudrücken und zu beschreiben, den Unterschied zwischen Stil und Manier zu präzisieren. Einheitlichkeit, Aufrichtigkeit, Sorglosigkeit, freier und rascher Fluß werden als Kennzeichen gefühlsmäßiger, spontaner Schaffensweise erwartet. Jedoch sind solche Beobachtungen trügerisch, weil die berechnende kunstverständige Erfahrung zu scheinbar ähnlichen Ergebnissen führen kann wie die schöpferische Kraft. Selbst der Schwankungsgrad kann so oder anders gedeutet werden. Freilich verrät sich der Manierist dadurch, daß er seine Absicht nicht erreicht, seine Bemühung nicht durchhält, aus dem beabsichtigten in seinem natürlichen Ausdruck zurückfällt, sich gehen läßt, seine Pläne ändert, aber ein Schwanken von dieser Art kann leicht verwechselt werden mit dem Wandel aus organischer Entwicklung und reicher Phantasietätigkeit. Was auf höherem Niveau Einheitlichkeit bedeutet, kann auf tieferem pedantische Monotonie verraten, das rasche Tempo, das dort Überfülle ankündigt, zeugt hier für oberflächliche Routine, Sonderbarkeit kann unter dem Sehzwang einer genialen Persönlichkeit entstehen, aber auch der Sensationsgier und Neuerungslust kaltherziger Rechner entstammen.

Auf das Niveau also kommt es an. Damit aber wird ein Indizium eingeführt, von dem der Wissenschaftler sich mit Grauen abwendet. Die Frage nach dem Niveau, nach der Qualität, wird beantwortet aus dem Gefühl des Überzeugtwerdens, nach der Eindruckstiefe, nach dem Maß der ästhetischen Lustempfindung. Wir schließen spontan, je nach unserem Vermögen, unserer Aufnahmefähigkeit, auf das Niveau und deuten danach die Eigenschaften.

Das Urteil über das Niveau ist subjektiv und wandelt sich. Jede Generation entscheidet anders. K. Justi nannte Greco einen Manieristen. Heute betrachtet man diesen Spanier als ein naives Genie. Auch die Kunstlehre, aus der wir die Unterscheidung von Stil und Manier abgeleitet haben, besteht nicht ewig, ist vielleicht heute schon nicht mehr gültig. Nun ist die Etikette „Manier" verbunden mit gewissen Erscheinungen, Personen und Perioden und bleibt daran haften, nachdem sich das Urteil gewandelt hat. So kann es geschehen, daß jemand erklärt, ist Greco ein Manierist — gut, so wollen wir diesen Titel ehren und erstreben, und, wenn er willkürlich schuf — schön, so bekämpfen wir eure Theorie und leiten aus seiner Produktion eine andere Theorie ab. Picasso zeigt für mein Auge die Merkmale der Manier in Reinkultur und begeistert mich nicht in dem Grade, daß ich zu dem Versuch ansetze, die Merkmale umzudeuten oder gar um seinetwillen die Kunstlehre zu ändern. Andere werden über Picasso anders denken.

Die Begriffe Stil und Manier, wie ich sie gefaßt habe auf der Grundlage einer bestimmten Anschauung von dem Wesen des Kunstschaffens, bedecken nicht zwei Flächen, sind vielmehr als die obere und untere Grenze einer Fläche zu be-



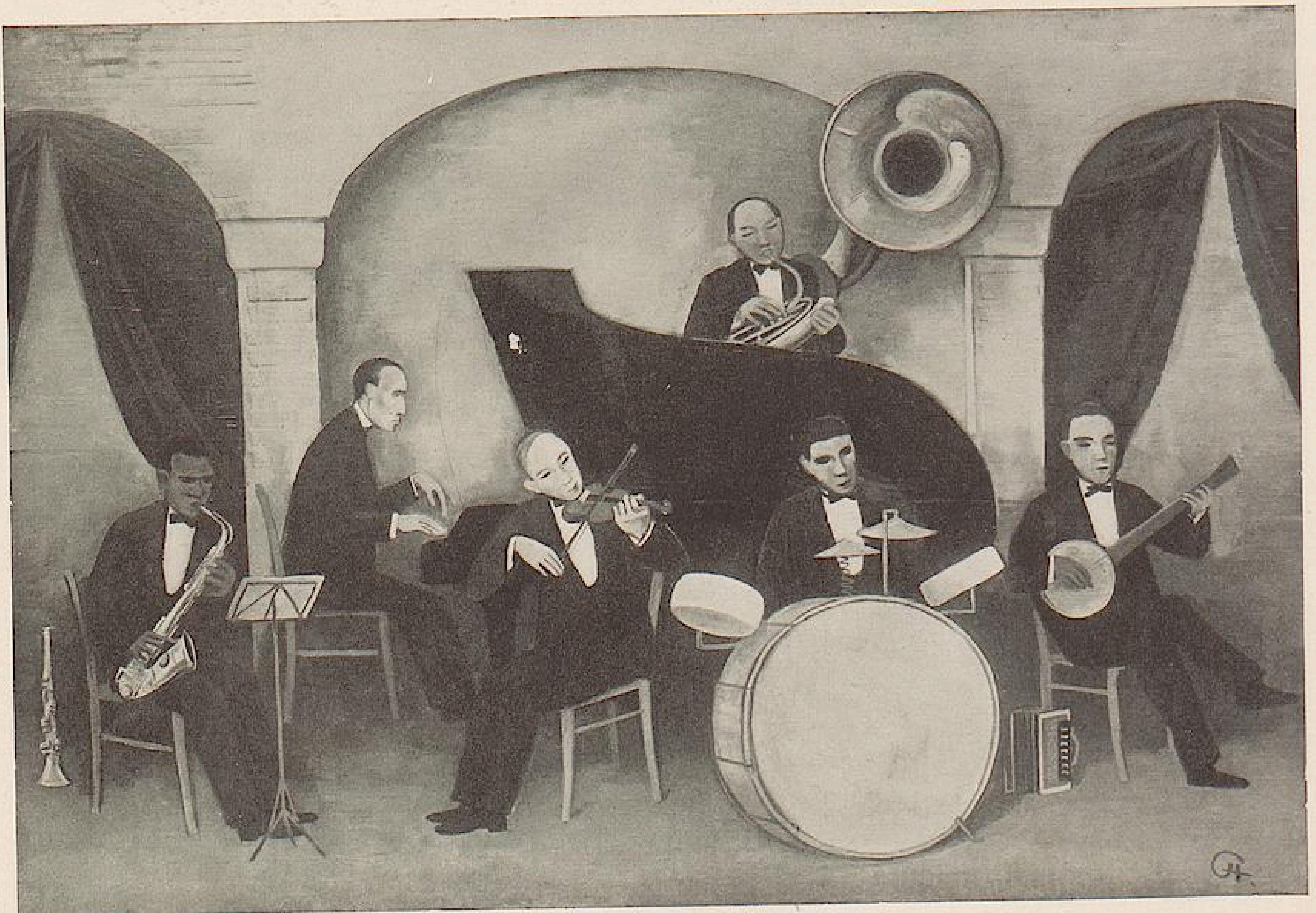
KARL HOFER, MÄDCHENBILDNIS. (AUS DER RÖMISCHEN ZEIT)

GALERIE OSKAR REINHART, WINTERTHUR. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

trachten. Man kann versuchen, jedem Künstler einen Platz auf diesem Feld anzuweisen, indem man feststellt, wie weit er sich der Manier, wie weit er sich dem Stile nähere. Absolute Manier, absoluten Stil gibt es nicht, weil alles menschlich geistige Tun aus Trieb und Absicht, Drang und bewußtem Wollen gemischt ist und weil das Bewußte vom Unbewußten keineswegs durch eine deutliche Linie getrennt ist.

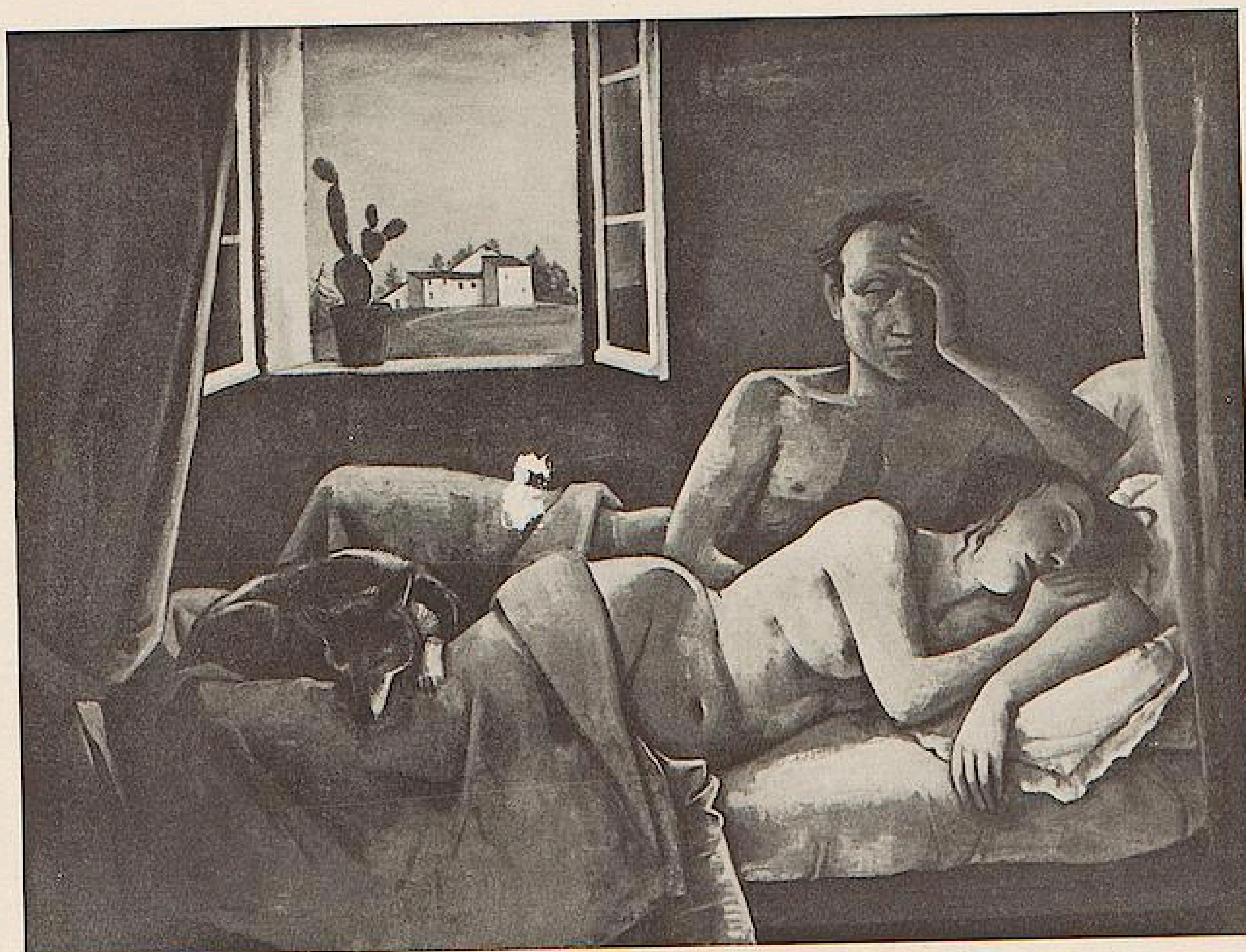
Nun wird oft von Stilisierung im Gegensatze zu naturalistischer Gestaltung gesprochen. Das Kunsthafte, Stilgerechte wird dem Naturgerechten entgegengesetzt. Diese Antithese, die unserer Darlegung zu widersprechen scheint, beruht auf Irrtümern. Die willentlich und subjektiv naturalistische Gestaltung führt zu Stil, weil ja Sehen kein passiv mechanisches Aufnehmen ist, sondern individuell wählendes Tun. Was im Ergebnis als Stilprägung erscheint, braucht nicht geplant und bewußt gestaltet zu sein. Der Gegensatz von Stilisierung und naturalistischer Beobachtung liegt nicht im Schöpfungsprozeß wie der Gegensatz zwischen Manier und Stil. Wir beobachten Naturnähe und Naturfremdheit in unendlich vielen Graden, weil jeder schöpferische Meister in eigener Art sieht. Wer Eigentümliches und Außerordentliches erblickt, bringt ein Gepräge hervor, das den normalen Augen als Stilisierung erscheint. Der Manierist, der ehrgeizig und kunsterfahren mehr geben will, als er hat, mehr scheinen, als er ist, er verachtet, was er sieht, hält es selbst für banal und greift zu Geprägtem statt zu prägen.

Ob das Produkt naturnah oder naturfern aussieht, gleichviel: von Stil wollen wir sprechen, so lange wir an den Sehzwang glauben, von Manier aber überall, wo die Form nicht ersehen, sondern aus Eitelkeit und Minderwertigkeitsgefühl irgendwie hergestellt, irgendwo hergeholt zu sein scheint.



KARL HOFER, JAZZ-BAND. 1927

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



KARL HOFER, FRÜHE STUNDE. 1926

PRIVATBESITZ IN STUTTGART. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

KARL HOFER

ZUM FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAG

VON

CARL GEORG HEISE

Hofers Kunst steht seit einer Reihe von Jahren unbestritten in vorderster Reihe. Ohne Bilder von ihm fehlt einer deutschen Ausstellung zeitgenössischer Malerei einer ihrer zuverlässigen Höhepunkte, mehr: einer ihrer sichersten Maßstäbe. Solche beginnende Stabilisierung der allgemeinen Wertschätzung erweckt bei uns, im Lande des ewigen Widerspruchs, unfehlbar Gegnerschaft. Hofer ist rasch von einem der beliebtesten zum diskutiertesten deutschen Maler geworden. Er wird so viel geschmäht wie gelobt. Hat man ihm früher seine vielen Wandlungen vorgehalten, so setzt man heute seinen Stil herab und schilt ihn Manier. Diesem schwankenden Urteil läßt sich ein unbestreitbar Gewisses gegenüberstellen: Hofer ist von allen Lebenden in Deutschland der beste Lehrer. Ein liebenswürdiges Gewährenlassen, das oft schon als Pädagogik mißverstanden wird, mögen andere bereitwilliger üben, als wirklicher Bildner der Talente steht er einzig da. Das allein würde genügen, um ihn an seinem fünfzigsten Geburtstag mit allgemeinster Achtung zu grüßen. Nichts ist uns notwendiger als das Verläßliche, das Lehrbare, das Vorbild.

Daß indessen seine Kunst Lehrbares enthalte, das gerade wird Hofer zum Vorwurf gemacht. Allzu konstruktiv, kalt, intellektuell sei seine Kunst, viel zu bewußt, um reiner Ausdruck der Seele, viel zu eigenwillig, um sachlich zu sein. Man wittert den Grübler, den ewig Unzufriedenen — und das ist Hofer gewiß: der Mann unerbittlicher Selbstkritik bis hart an die Grenze der Selbstzerstörung. Fragt sich nur, ob diese Lebenshaltung



KARL HOFER, MUZZANO. 1925

MUSEUM DANZIG. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

bei einem Künstler gerade unserer Tage wirklich ein negatives Vorzeichen verdient.

Ein Kultus des Unbewußten, der durchaus individuellen Seelenstimmung liegt hinter uns. Wir werden es niemals vergessen dürfen, daß die Epoche des Expressionismus uns die deutschesten Maler geschenkt hat und ganz falsch wäre es anzunehmen, daß Hofer dieser Zeit gleichgültig ausgewichen sei. Sie hat ihn beunruhigt wie nur einen. Nicht Zeugnis der Unsicherheit, sondern Beweis für jene fruchtbarste Unruhe des Suchenden sind die sichtbaren Schwankungen seiner malerischen Form in den beiden ersten Jahrzehnten seiner Lebensarbeit. Erst das letzte Jahrzehnt hat ihm Klärung und Festigung gebracht. Mag man seines Weges noch so gewiß sein, erst die zur Bereitschaft gewandelte Mitwelt zerstört die letzten Hemmungen zu breiter Entfaltung der eigensten Werte. Hofer hat erst sich selber gefunden als der Expressionismus abklang. Man könnte auch sagen: er hat sich wiedergefunden, denn die neue strengere Bildform wirkt wie Rückkehr zu den erstaunlich begabten römischen Anfängen, die ihrerseits zurückweisen auf die beste Tradition deutscher Stilkunst. Frühzeit und Reifezeit stehen bei ihm unter dem gleichen Gesetz, wie bei allen großen Meistern, und wie bei ihnen waren auch bei Hofer die Lehr- und Wanderjahre länger und härter als beim Durchschnittstalent. Vergleicht man etwa ein frühes Bildnis wie das der Sammlung Georg Reinhart in Winterthur (S. 49) mit dem Bildnis der Mme B., so wird die Verwandtschaft sehr deutlich. Hier wie dort die große, klare Form, die sicher geführte Linie als entscheidender Träger des Ausdrucks, sparsam in der Bewegung, präzise im Farbklang, mehr gebaut als gewachsen, beherrscht und doch innerlich bewegt. Das alles ist im späten Bild vom Zufälligen gereinigt, eindeutiger geworden, überzeugender. Diese Läuterung aber vollzog sich in bewußter, experimentierender Arbeit. Zum Talent trat ein Höchstes hinzu: die geistige Bewährung.

Damit aber ist, so scheint mir, der Grübler, der Unzufriedene, aufs glänzendste gerechtfertigt. Nur dann kann ein Wissen um die Geheimnisse der Form schädlich werden, wenn es ungenügendes, halbes Wissen ist, wenn die schöpferische Arbeit beunruhigt wird durch mehr gefürchtete als bewußt herausgeforderte Kontrolle des Intellekts. Unsere Zeit, die unsere Bewußtseinskräfte so bewunderungswürdig ausgebildet hat, fordert deren Nutzbar-



KARL HOFER, KARNEVAL

STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNGEN IN DÜSSELDORF. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



KARL HOFER, VENEDIG. 1923

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

machung auch für die künstlerische Produktion. Sie ausschalten führt zu Unredlichkeit, sie fruchtbar machen verlangt ihre äußerste Anspannung. Dann aber werden die schöpferischen Kräfte nicht geschmälert, sondern gesteigert: in die Sphäre der Beunruhigung tritt Klarheit, die Klarheit aber verleiht Sicherheit und Glauben, schafft die Möglichkeit, daß auf höherer Ebene eine neue, reinere Sphäre des Unbewußten sich zu bilden vermag, wie wir sie so heiß ersehnen.

Und wie ergreifend kündigt sie sich an in Hofers reifen Werken! Erst begann es wie ein Geistern unter Masken. Hinter einem Vorhang starrer Formen ließ sich ein unheimliches Leben ahnen. Jetzt aber verbinden sich in seinen vollendeten Gesichten Ausdruck und Form zu überzeugender Einheit. Die Bildgestaltung in Linie und Farbfläche gewinnt den festesten Prägerand, sie wird Symbol. Die strenge Form umschließt ein weltweites, schwebendes Gefühl. Und das ist gewiß nicht lernbar und nicht lehrbar. Der Künstler sucht die Form und ihm wird, als Geschenk der Muse, ein magischer Gehalt, Bewegung wird zur Gebärde, Farbe zum seelischen Klang, Ordnung der Formen und Figuren zur Ahnung geheimer Weltgesetze. Charakteristisch sind die Themen: Karneval (S. 53): hinter den Pierrots, Clowns und Maskenfiguren, um die Hofers Phantasie besonders lebhaft kreist, steht die Frage nach dem Sinn der scheinbar wahllosen Vielgestalt der Erscheinungen. Das Paar am



KARL HOFER, PAAR AM FENSTER. 1925

BEHN-HAUS, LÜBECK. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

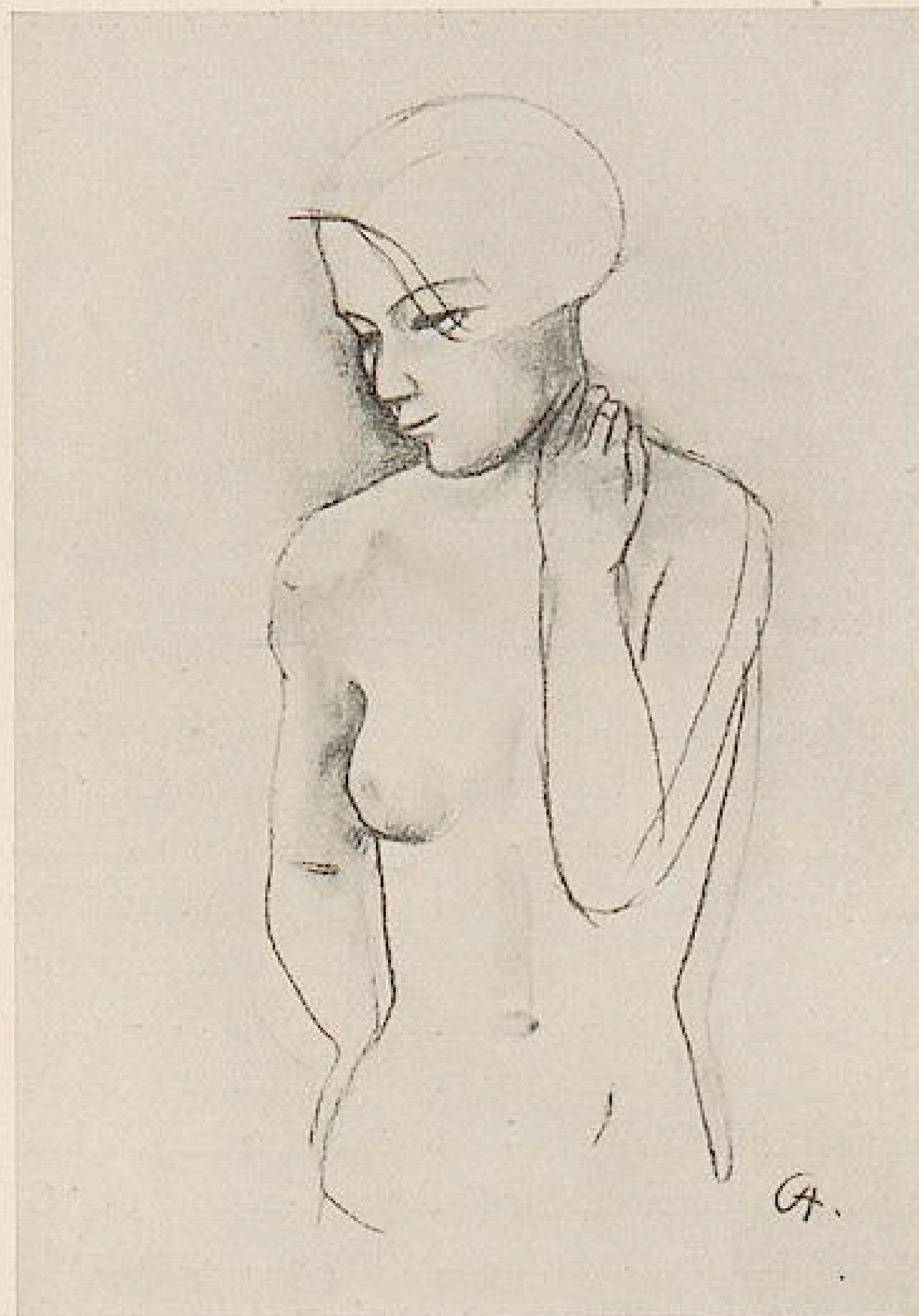
Morgen (S. 51): das Erwachen der Seele nach Rausch und Traum, gebannt in Form und Klang; das Paar am Fenster (S. 55): die konzentrierte Beobachtung, gespannte Teilnahme beim Mann, fast schadenfroh lauernd das Weib, und beide, so sehr der Zwiespalt der Geschlechter sie trennt, unlösbar zur Gruppe geschlossen, ein Symbol vielfältiger Möglichkeit beobachtenden Daseins. Unablässig erschwert er sich selbst die Aufgabe. Das Beieinander der Liebenden — in seiner prekärsten Form am häufigsten von ihm aufgesucht — ist dem Künstler der erhabendste Anlaß, durch die Vollendung des Handwerks das Bild zum Sinnbild zu erheben. Seine Kunst beginnt beim Können und mündet im Deuten.

Spät erst wird Hofer zum Landschafter. Nicht impressionistische Stimmungsreize fesseln ihn, aber er sucht auch durchaus nicht bewußt das schlechthin Typische auf. Er wählt sein Motiv wie jeder, dessen Auge für die Schönheiten der Natur empfänglich ist — einer zivilisierten Natur indessen, das sei hinzugefügt, denn Häuser fehlen niemals auf seinen Landschaftsbildern. Durch die suggestive Formulierung des Geschauten aber webt er jedem Motiv etwas von dem ein, was man als die Seele der Landschaft bezeichnen könnte, eine Zusammenfassung aller oft heterogenen Reize, deren Definierung dem Worte versagt ist. Seine schönsten Landschaftsschilderungen stammen aus dem Tessin. Das

unergründlich zwischen Klarheit und Schwermut Schwingende dieser fast tropischen Natur hat keiner gebannt wie er.

Hofers Talent hat Grenzen. Keiner kennt sie wie er selbst. Fanatisch macht er Jagd auf mißglückte Stücke — oder auf solche, die er dafür hält, kauft sie zurück, zerstört sie. Es ist bezeichnend, daß die großen Formate am häufigsten der Ächtung durch ihren Schöpfer verfallen. Von den „Fahnenträgern" existieren nur mehr die kleinen Fassungen, von den „Frauen am Meer", ehemals ein Hauptstück im Hofer-Saal des Winterthurer Museums, schätzt der Künstler selbst die kleine Studie höher. Ein kleines Bild wie „Der Türke", kaum doppelt handgroß, hat in der gefüllten und gebändigten Gebärde kaum seinesgleichen. Das soll nicht heißen, daß Hofer das Zeug zum Monumentalmaler fehle. Im Gegenteil: von der ersten Konzeption an drängt alles zur Verwirklichung in großen Maßstäben. Die „Tischgesellschaft", das repräsentativste deutsche Bild der Internationalen Ausstellung in Dresden 1926, wirkt wie Erfüllung lang gehegter Sehnsucht, und seither sind andere große Formate von ähnlich hoher Qualität gefolgt. Aber es kommt vor, daß die reiflich durchdachte Ausführung nicht zu halten vermag, was die improvisierte Skizze an Geist und Frische versprach. Und so gewährt es hohen Genuß, den Meister konstruktiver Klarheit, den Rechner und Grübler, in seinen Zeichnungen ganz gelöst in zweckfreier Beobachtung vor dem Modell zu sehen. Er kennt die Quellen seiner Kraft. Zu demütig ist da die Hingabe des Auges, als daß die Hand das atmende Leben verfehlen könnte, zu fest der Besitz formaler Sicherheit, als daß Unwesentliches die einfältige Schönheit zu stören vermöchte. Bliebe sonst kein Werk erhalten, ein solcher Akt (S. 56) bewiese Hofers Meisterschaft; denn zwei Dinge, sagt Cézanne, machen den Maler: Auge und Hirn, — sie müssen sich wechselseitig stützen und ergänzen.

Hofer-Ausstellungen: In der Mannheimer Kunsthalle fand während des Septembers und Oktobers eine umfassende Ausstellung der Arbeiten Hofers, der geborener Badenser ist, statt. In Berlin wird dieses gesammelte Werk im November in den Räumen der Sezession zu sehen sein.



KARL HOFER, MÄDCHENAKT. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



JACOB VAN RUISDAEL, FLACHLANDSCHAFT MIT KORNFELDERN
METROPOLITAN-MUSEUM, NEW YORK

JACOB VAN RUISDAELS FLACHLANDSCHAFTEN

VON

JAKOB ROSENBERG

Die Entwicklung Ruisdaels erfährt in der Zeit um 1670 noch einmal eine entscheidende Wendung, die aus einer weiteren historischen Perspektive beurteilt, wohl als die einschneidendste in seiner ganzen Bahn gelten muß. Es ist die Wendung zum weiträumigen Fernbild, wie es besonders die früher selten behandelte Flachlandschaft bietet, deren formale Eigentümlichkeiten: das Plane und Offene, die mächtige Höhe des Himmels und damit das Überwiegen der atmosphärischen Erscheinungen über die festen, körperlichen Formen ihn jetzt fast ausschließlich beschäftigen und die er nun auch auf die übrigen Landschaftsthemen, die Wald- und Wasserfallbilder, überträgt.

Am einschneidendsten erscheint diese Wandlung, weil Ruisdael sein bisheriges Ideal wuchtig plastischer Bildfüllung jetzt ganz fallen läßt, um ein Äußerstes an offener Höhen- und Weitenentfaltung zu erreichen. Es spiegelt sich in dieser Wandlung die Wende vom Hochbarock zum Spätbarock, die Ruisdael noch auf der Höhe seiner produktiven Kraft miterlebt und mitgeformt hat.

Man bevorzugt heute zumeist Ruisdaels Flach-

Anmerkung der Redaktion: Dieses ist der — gekürzte — Teil eines Buches über Ruisdael, das in diesen Tagen im Verlage Bruno Cassirer erscheint.

landschaften vor den Wald- und Wasserfallbildern, weil sie frei von Romantischem sind, und weil man in ihnen ein äußerst charakteristisches Abbild der holländischen Landschaft sieht. Uns liegt hier besonders daran zu zeigen, daß Ruisdael in den Flachlandschaften dieser letzten meisterhaften Periode nicht weniger der große Stilist, der aufbauende und durchformende Geist ist als in seinen früheren heroischen Schöpfungen, daß er dieses an sich gestaltlose Landschaftsthema gleichermaßen mit seiner Formkraft durchdringt wie alles frühere.

Die Flachlandschaft als Bildthema ist in Holland schon während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts gepflegt worden. Die Hauptstationen ihrer Entwicklung sind durch die Namen: Seghers, van Goyen, Philips de Koninck bezeichnet. Erst Philips de Koninck erhob sie am Anfang der fünfziger Jahre aus der Sphäre einer tonig impressionistischen Wiedergabe, wie sie sich bei van Goyen am hervorragendsten findet, zu einer monumentalen Frei- und Fernraumgestaltung. Offenbar befruchtet von Rembrandts Radierung „Das Landgut des Goldwägers" (und wohl auch von Landschaftszeichnungen, wenn nicht von verlorenen Bildern seines Meisters), bringt Koninck gegenüber den früheren: Seghers und van Goyen, einen viel mächtigeren Schwung in die Tiefenentfaltung des Geländes, bildet darüber einen Wolkenhimmel von grandioser raumüberspannender Wirkung, steigert den malerischen Eindruck durch reicheren Licht- und Schattenwechsel und farbige Tönung der Landschaft.

Ruisdael, der unabhängig von Koninck an das Thema herangeht, ist bescheidener im Format und weniger reich in der malerischen Ausgestaltung (und insofern dem wahren Charakter der holländischen Ebene mehr entsprechend). Er ist von puritanischem Ernst in der Farbe, strenger und straffer im Aufbau und zugleich großartiger und tiefer in der geistigen Erfassung dieser Landschaftsform, die bei ihm zu einem Urbild der Weltweite und der Erhabenheit des Himmels über der Erde wird. Der Blick auf Haarlem aus der Sammlung Huldschinsky (S. 59), eine der schönsten unter den Flachlandschaften dieser Jahre, mag zeigen, mit welchen Mitteln Ruisdael diesen Eindruck formt. Er wählt eine weite Distanz und einen erhöhten Standpunkt, um die Ebene so darzustellen, daß Überschneidungen in dem dünigen und waldigen Gelände kaum mehr wahrnehmbar sind, daß es fast zur glatten Fläche gespannt erscheint und der Blick frei bis an den Horizont dringt. Die Winzigkeit der Formen und die Weitenerstreckung des Geländes erhalten jedoch erst durch die Beziehung auf den gewaltigen Wolkenhimmel ihr Maß und ihre Bedeutung.

Ruisdael hatte noch in der vorigen Periode Himmel und Erde beinahe gleichwertig gegenübergestellt. Jetzt nimmt der Himmel fast dreiviertel der Bildfläche ein und der Höheneindruck wird durch das Hochformat noch gesteigert. Es ist nicht die geringste Leistung, wie Ruisdael diesen Himmel durch das plastische Hintereinander der Wolken an der Raumbildung teilnehmen läßt, wie er trotz des Überwiegens der luftigen Zone das fest in sich Geschlossene der Bildfläche erzeugt. Dabei hat der wie eine Sehne gestraffte, durch Helligkeit und die pointierte Schärfe des Umrisses der St. Bavokirche herausgehobene Horizont eine besondere Funktion. Auf ihn sind alle Hauptformen und Richtungen der Komposition bezogen: der horizontale Licht- und Schattenwechsel im Gelände und die Richtung der großen Wolke, so daß das Auge, so bestimmt durch die Weite des Raumes in die fernste Zone geführt, sich sofort als Herrscher über das riesige Ganze fühlt.

Unter den Flachlandschaften um 1670 hebt sich als ein Werk von besonderer Größe, auch den Maßen nach (101,2×128,7), das Bild des Metropolitan-Museums, ehemals Sammlung Altmann (S. 57), heraus, das eine Landschaft mit sonnenbeschienenen Kornfeldern am Ufer der Zuiderzee darstellt. — Die herrliche Weite dieser Landschaft mit dem durchgeformten Himmel ist durchdrungen von dem aufbauenden Geiste Ruisdaels, der auch hier das Gelände mit größter Einfachheit und Straffheit gegliedert hat. Die Fernwirkung beruht auf der Anlage eines Weges in der Bildmitte, der, die ganze Breite des Vordergrundes erfassend, in jäher, den Mittelgrund fast überschlagender Verkürzung in die Tiefe schießt. Man wird dadurch in ungewöhnlichem Tempo bis an den fernen, dem Horizont parallel laufenden Waldstreifen geführt, hinter dem sogar noch eine letzte Zone durch verschärfte Helligkeit erkennbar ist. Dem Tiefenzug des Weges wirkt die horizontale Anlage von Licht und Schatten im Gelände entgegen. Besonders die breite Helligkeit über den Kornfeldern im Mittelgrunde mildert



JACOB VAN RUISDAEL, BLICK AUF HAARLEM

P. BOTTENWIESER, BERLIN (EHEMALIGE SAMMLUNG HULDSCHINSKY)

das Schneidende der Wegverkürzung und schafft in Verbindung mit der Lichtfülle des Seehimmels den luftig hellen, atmosphärischen Gesamteindruck. Was den farbigen Charakter des Bildes, das ich nur aus einer großen Photographie kenne, betrifft, so ist es durch eine wunderbare Kühle des Tones ausgezeichnet*, ein Eindruck, der durchaus dem anderer reichdifferenzierter Tiefengliederung ermöglicht, wie der feste Erdboden mit seinen mannigfaltigen Formationen.

Auf dem Seestück bei Sir Otto Beit in London sucht Ruisdael diesen Nachteil gegenüber den Flachlandschaften auszugleichen durch die Einfügung zahlreicher Schiffe in die hinterste Raum-



JACOB VAN RUISDAEL, STRANDBILD

SAMMLUNG VON PANNWITZ, HAARLEM

gleichzeitiger Bilder, etwa dem großen Strandbild bei Frau von Pannwitz entspricht.

Flachlandschaften und Seestücke boten Ruisdael bei seinen jetzigen Stiltendenzen ganz verwandte Wirkungsmöglichkeiten. Der übermächtige Himmel die tiefe weitgespannte Fläche darunter findet sich hier wie da, nur daß die bewegte, labilere Oberfläche des Wassers nicht denselben Grad von straffer,

zone, die er so stellt, daß sie dem Auge Anhaltspunkte geben bis zu den fernsten, überaus winzigen Formen am Horinzont. Diese unendlich feine Abstufung erscheint hier fast ein wenig auf die Spitze getrieben, doch ist sie für den Gesamteindruck weniger entscheidend als das machtvolle Zusammengehen von Himmel und Wasser zu einer gewaltigen Raumeinheit mit reich differenziertem Licht- und Schattenwechsel. — Nicht ganz so überfein in der

* Freundl. Mitteilung von Max I. Friedländer.

räumlichen Durchgliederung wirkt das große Berliner Seestück, das darum wohl noch dem Beitschen Bilde zeitlich vorangehen dürfte.

Zum Schönsten, was Ruisdael geschaffen hat, gehören die Strandbilder dieser Periode, wie das der Sammlung von Pannwitz in Hartekamp (S. 60) und des Museums in Chantilly. Die Anlage der luftige Kühle und eine flüssige leichte Malweise sind an die Stelle des starken Helldunkelkontrastes und der festeren voluminösen Bildungen des Mensingschen Bildes getreten.

Noch ein wenig weiter entwickelt ins Helle, Plane und Tiefenhafte ist das silbrig graue Strandbild der National Gallery, London, das wir darum



JACOB VAN RUISDAEL, WASSERFALL

EHEM. SAMMLUNG C. D. BORDEN, NEW YORK

Komposition bei dem Pannwitzschen Bilde ist nicht neu. Wir kennen sie aus dem Strandbild bei Mensing und anderen Bildern der vorigen Periode. Jetzt ist sie bezeichnenderweise ins Offene, Flache, Tiefenhafte weitergebildet. Die Dünen sind seitlich zurückgenommen. Das Meer ist weiter in das Bild eingedrungen und wird von dem Schwunge des Ufers bis an den Horizont umfaßt. Der Himmel hat an beherrschender Kraft gewonnen. Eine helle, etwas später als das Pannwitzbild, gegen die Mitte der siebziger Jahre setzen möchten. Die Küste ist hier von dem Wasser nahezu verdrängt, der Himmel noch höher geworden. Die Malweise zeigt schon die trockene Technik der letzten Zeit.

Die Winterlandschaft, die Ruisdael schon in den frühen sechziger Jahren als Bildgattung aufgenommen und in der zweiten heroischen Stilstufe ins Düstere und Dramatische gesteigert hatte, er-

fährt nun ebenfalls die Umformung ins Offene und Weiträumige. — Ein schönes Beispiel dafür ist die Landschaft der Sammlung Johnson, auch die der Sammlung Cook in Richmond, wo bei sinkender, umnebelter Sonne ein zinnfarbenes Grau die kalte Winterstimmung veranschaulicht. — Das kleine hochformatige Bildchen des Städelschen Instituts zeigt in origineller Fassung den Blick auf Haarlem, der sich in der Bildmitte zwischen seitlich stehenden Bäumen auftut. Ein Laternenpfahl gibt die Größenorientierung für die scharfe Verkürzung der ganz niedriggehaltenen Ebene bis zur St. Bavokirche am Horizont. Hier ist das Grau des hohen Himmels mit den für die Spätzeit charakteristischen kalten bunten Tönen durchsetzt. Sie scheinen auf den dünnen Bäumchen und der weißen Schneefläche wieder. Das Bild ist eines der spätesten unter den Winterlandschaften.

Wie das flachlandschaftliche Sehen jetzt Ruisdaels gesamte Produktion beherrscht, zeigen am eigentümlichsten die Gebirgsbilder und Wasserfälle dieser Zeit, von denen es noch eine stattliche Zahl aus den siebziger Jahren gibt, offenbar weil sie eine vom Publikum begehrte Darstellung blieben.

Der große breitformatige Wasserfall der Wallace Collection und der ähnliche ehemals in der Sammlung C. D. Borden, New York (S. 61), zeigen, wie der Höhendrang in Ruisdaels früheren Hügelformationen einem beruhigenden Weitengefühl gewichen ist. Der Umriß des Hügelzuges ist beinahe bis zur Horizontale geglättet. Der Wasserfall kommt aus einer weiten, glatten Fläche. Milde und ernst, wie die wundervoll großen Linienführungen dieser Kompositionen, mutet auch die Farbe an. Ein gedämpftes Graubraun ist tonangebend. — Noch offener und stärker von dem jetzigen flachlandschaftlichen Ideal bestimmt ist die unter dem Namen „Coup de soleil“ bekannte bergige Flußlandschaft des Louvre, die im Motiv von Rembrandts Kasseler Landschaft mit Ruinen auf dem Berge angeregt ist. Ruisdaels Umsetzung ins Nüchterne, Kühle und Weiträumige zeigt mehr Verwandtschaft mit den luftigen, bläulich grauen Landschaften Wouwermans als mit dem geheimnisvoll stimmungsschweren Helldunkel des Rembrandtschen Vorbildes.

Nichts ließ sich schwerer mit dem Charakter flachlandschaftlicher Weite verbinden als der Wasserfall im Hochformat. Das Ansteigende des Geländes hindert die Weitenentfaltung, und diese nimmt wiederum der Höhe ihre Wirkung, so daß eine Zwitterform zwischen Gebirgs- und Ebeneneindruck die Folge ist. Überhaupt zeigen sich in dieser am wenigsten ursprünglichen Landschaftsgattung Ruisdaels zuerst Verfallserscheinungen. Der Aufbau bekommt etwas Künstliches, die Formen werden überzierlich, dünn und gehäuft.

Auch das Waldbild erfährt jetzt eine Umformung in dieser Richtung, doch scheint hier noch einmal unter der veränderten stilistischen Einstellung ein neuer Natureindruck entstanden zu sein, der zu einer besonderen malerischen Intimität in der Wiedergabe der Waldlandschaft führt. — Das Waldbild, 1926 bei van Diemen, Berlin, jetzt in amerikanischem Privatbesitz, gibt mit feinstem malerischen Empfinden das Luftig-Vibrierende des Laubes. Man blickt in einen Waldweg hinein, vor dem ein schlanker Baum höher als die übrigen aufragt. Es ist das Mittel zu gesteigerter Fernwirkung, indem seine Größe auf die winzigen Figuren vor dem Walddurchgang bezogen ist. Er ist aber auch das Mittel zu einer malerisch lockeren, luftigen Verbindung der Waldlandschaft mit der Höhe des Himmels. — Die ganze Entwicklung von der hochbarocken, gedrungenen Formenplastik am Anfang der fünfziger Jahre bis zu diesem zierlich luftigen und malerisch auflösenden Stil zeigt ein Rückblick von jenem Baum auf die große Eiche des Braunschweiger Bildes mit Landstraße links.

Weniger luftig bewegt und kühler im Ton, mit schönen bläulichen Reflexen im Wasser und im Gelände, ist der Waldrand an einem Weiher im Museum in Hannover. In der poesievollen Stille der Komposition und der duftigen Feinheit der malerischen Durchführung mutet dieses Bild wie eine Vorahnung der „paysage intime“ des neunzehnten Jahrhunderts an.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, VIER FRAUENKÖPFE. 1895

LAUTRECS TOD

VON

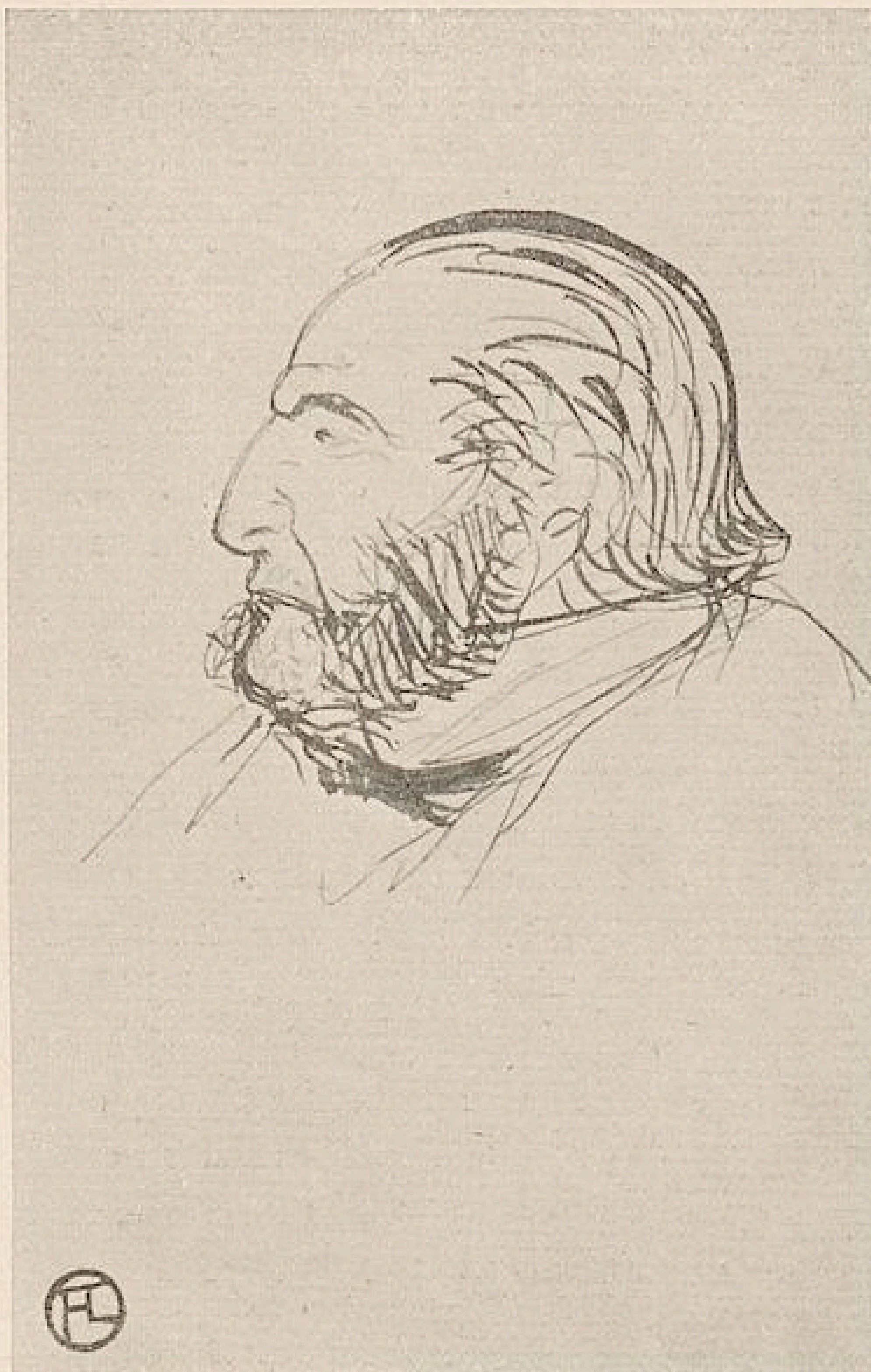
GOTTHARD JEDLICKA

In den letzten Wochen, die Lautrec in Paris verbringt, ordnet er Tag für Tag seine Bilder. In dieser Betätigung liegt eine quälende Hast. Fast immer ist Viaud bei ihm. Im Juli 1901 beschließen die beiden, wieder nach Arcachon zu fahren. Die Freunde, die davon hören, kommen zu einem Abschiedsbesuch. Es sind nur ganz wenige. Unter ihnen befindet sich der Verleger Floury. Als er bei ihm erscheint, trifft er ihn in Hemdärmeln mitten in seiner Werkstatt und atemlos mit Aufräumen beschäftigt. Er nimmt den Verleger am Arm, weist auf seine Bilder und sagt: „Da, nimm dir aus dem Haufen heraus, was dir gefällt."

An einem heißen Tag begleitet die Schar Lautrec und Viaud zum Bahnhof. Alle wissen, daß es das letztemal sein wird, und alle suchen es zu verbergen. So ist die Stimmung bedrückt. Lautrec will sie heben und zeigt eine falsche Heiterkeit. Aus allem, was er sagt, lesen die Freunde heraus, daß er genau weiß, woran er ist, und daß er die Stadt, die er so leidenschaftlich liebt, nun endgültig verläßt. Man hofft, daß die gute Luft von Taussat und Meerbäder noch einige Zeit helfen werden. Aber um die Mitte des Monats nimmt die allgemeine Schwächung bedenklich zu. Eben will er nach Arcachon fahren, um von dort nach Malromé zu gelangen — da überfällt ihn die Lähmung.

Man gibt der Mutter Nachricht. Sie hat schon lange gefürchtet und eilt sofort zu dem Sohn. Sie und Viaud zusammen bringen ihn auf das Schloß Malromé. Dort ist es still, und Lautrec, der ganz müde ist, hat diese Stille lieb. Zum erstenmal in seinem Leben hat er sie wirklich lieb. Noch immer will er arbeiten. Wenn er sich hin und wieder ein wenig bewegen kann, versucht er sogar, auf eine Leiter zu klettern, um das Bildnis seines Freundes Viaud in Admiralsuniform zu malen. Er hat das angefangene Werk oben an die Wand des Eßzimmers gesetzt. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, er könnte es leicht auf einer niedern Staffelei fertig machen. Die Mutter erzählt, wie er immer und immer wieder gebeten hat, man möge ihm doch erlauben, dort oben zu malen, und wie er hartnäckig geäußert hat, ein Wandbild müsse an der Wand gemalt sein, und zwar genau an der Stelle, an die es gehöre.

Er entwirft noch Pläne für neue Bilder. Aber die Gestaltung reizt ihn nicht mehr so stark. Er tut es, um seine Umgebung zu täuschen. Noch weiß er nicht, daß Freunde und Mutter von seinem Zustand genau unterrichtet sind. Aber bald



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DER ARZT Dr. PÉAN. ZEICHNUNG

gibt er das auf. Und einmal sagt er unvermittelt zu seiner Mutter: „Du, nun gehöre ich dir. Ich weiß, daß ich sterben muß. Vor einigen Wochen noch habe ich es nicht sagen mögen, daß es ans Sterben geht. Ich habe Angst gehabt, dich damit zu sehr zu erschrecken. Aber du hast es nun selbst eingesehen. Und so ist alles in Ordnung." Und mit einem Lächeln fügt er hinzu: „Wie gut, daß du mir endlich soviel Tee machen kannst, wie du nur willst."

Er verläßt sein Zimmer nur selten. Einige Male fährt man ihn im Wagen ein wenig umher. Tagelang spricht er kein Wort. Hin und wieder nimmt er sich dann zusammen. Wenn er etwas sagt, tut er es, um mit seiner Mutter oder mit dem Freunde zu scherzen. Er redet mit ihr, um die Erinnerung an seine Jugend in ihr lebendig werden zu lassen. Er erzählt ihr von den vielen Verwandten, von den Unglücksfällen in seinem Leben. Er sagt zu ihr, wie er doch schon in jungen Jahren gezeichnet habe und daß er ein großer Maler sein müßte, wenn man nach solchen Dingen urteilen dürfte, und doch wieder nicht so bedeutend wie Princeteau, der als kleiner Junge nie ohne Bleistift im Mund habe einschlafen können... Und auf solche Art sucht er sie heiter zu stimmen.

Er wird immer schweigsamer. Innen spielt sich ein harter Kampf ab. Sein dunkles Haar ist in den letzten Wochen ganz grau geworden. Man bittet ihn, doch zu essen. Er schüttelt müde den Kopf und antwortet: „Ach, habe ich nicht schon gegessen?" Und wenn man weiter auf ihn einredet, wird er heftig und sagt mit einem Ton, der alle Einwände ausschließt: „Ich habe gegessen!"

Wenige Tage vor dem Sterben holt man den Geistlichen der kleinen Gemeinde. Es ist ein junger Priester, den der Kranke noch nie gesehen hat. Lautrec betrachtet ihn zuerst sehr erstaunt und entschuldigt sich dann (da er im Hemd ist) mit langsamer Stimme und mit gewinnender Höflichkeit: „Hochwürden, ich bin entzückt, Sie kennen lernen zu dürfen, und ich bitte Sie sehr, es mir nicht nachzutragen, daß es in einer so unanständigen Form geschieht. Aber Sie werden begreifen, daß ich Sie lieber heute sehe als später, wenn Sie mit ihrer kleinen Glocke erscheinen werden."

Die letzten Tage erträgt er wie eine widerwärtige Last. Der Arzt hat ihm das Malen verboten. Er lehnt sich dagegen auf. Aber die Mutter hält trotz seiner Bitten an den ärztlichen Vorschriften fest. Lautrec empfängt ihn das nächste Mal mit den bitteren Worten: „Sie sind ein Arzt? Was für ein guter Arzt! Wie klug ist es, einem Sterbenden seine letzte Freude verbieten zu wollen!"

Während dieser Wochen ist der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec ein einziges Mal an das Bett des Sohnes gekommen. Er ist der Geburt fern geblieben; es scheint, er wolle auch dem Tode fern sein. Er vermeidet das Schloß und sagt, er habe zu viel auf seinen Gütern zu tun. Wie der Tod ganz nahe ist, erscheint er dennoch. Er tut es mit einer Reihe von Plänen. Zuerst will er dem Sterbenden den Bart abschneiden, und wie sich alles darüber entsetzt, erklärt er, daß die Araber in solchen Dingen so handeln würden.

Die Septembertage sind warm. Die Fenster des Zimmers stehen weit offen. Um das Bett des Kranken summen Fliegen und belästigen ihn. Der Vater bemerkt das, reißt von seinen Strümpfen ein Gummiband ab und jagt nun den Fliegen



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS. 1881

nach, und der Sohn, der seine Lage klar übersieht und den das ein wenig belustigt, macht vom Bett aus die Fliegenjagd mit.

An einem Samstagabend erteilt man ihm die letzte Ölung. Er nimmt sie ruhig und gesammelt entgegen. In jeder Bewegung hat er vollendete Haltung. Wie der Priester gegangen ist, ruft er Louis Pascal herein und sagt lächelnd zu ihm: „Glaub mir, der Priester hat mich nicht sehr geschont. Aber wie gut ist es, daß nun alles vorbei ist. Nun bleibt mir viel Zeit für dich." — Er hat gewünscht, seinen Vetter Gabriel Tapié de Céleyran noch einmal sehen zu können. Man hat diesem daraufhin nach Paris telegraphiert, und am Freitagabend ist er in Malromé eingetroffen.

In der Nacht vom Samstag auf den Sonntag der zweiten Septemberwoche um zwei Uhr morgens stirbt Lautrec bei vollem Bewußtsein und ohne vorher die geringste geistige Trübung erfahren zu haben. Sechs Menschen befinden sich in diesem

Augenblick an seinem Bett: die Mutter, der Vater, die Mutter Louis Pascals, Gabriel Tapié de Céleyran und Viaud.

Der Graf von Toulouse-Lautrec hat nun sehr viel zu tun. Der Tod des Sohnes hat ihn nicht bekümmert. Das Begräbnis beschäftigt ihn sehr. Er denkt dabei vor allem an die Umgebung. Er fürchtet, die Träger könnten sich beim Sargtragen einen Bruch zuziehen. Er entwirft eine Zeichnung, die darstellt, wie man einen Sarg vom Boden heben soll. Zugleich will er eine Hauptprobe des Sargtragens veranstalten. Man verweigert es ihm. Sofort quält ihn ein neuer Einfall. Er erklärt, dem Sarge zu Pferde folgen zu wollen, da er an einem Fußleiden kranke. Und da man ihm auch das verbietet, äußert er: „Gut. Dann folge ich barfuß dem Sarg.“ Man hält ihn nur mit Mühe von diesem Vorhaben ab.

Am Morgen des Begräbnistages wartet man mit dem Sarg vor dem Schloß. Alle Verwandten, die man gerufen hat, sind erschienen. Auch der Priester mit seiner Begleitung wartet beim Sarg, der kurz und so leicht wie der eines Kindes ist, und über dem ein schwarzes Tuch mit silbernen Sternen liegt. Aber der Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec hat sich dem Geleit noch nicht angeschlossen. Man sucht ihn überall und findet ihn zuletzt in seinem eigenen Zimmer. Er sitzt nackt am Boden und ist im Begriff, sich die Haare zu schneiden. Man begräbt Lautrec zuerst in Saint-André-du-Bois, nahe am Schloß Malromé, das zu dieser Gemeinde gehört. Da die Mutter kurz darauf fürchtet, der Friedhof werde zerstört (man hat die Absicht, eine Straße hindurchzulegen), läßt man den Sarg ausgraben. Gabriel Tapié reist an den Ort, bringt ihn zur Bahn und begleitet ihn nach dem berühmten Wallfahrtsort Verdelais in der Gironde.

Der Friedhof ist zwischen Eichenwäldchen und Weinhügel eingebettet. Über dem Grab liegt eine einfache Platte. Das Kreuz der Grafen von Toulouse ragt darüber empor. Die Stätte ist von einem schlichten Gitter umgeben, an dem eine Weinrebe rankt. Neben dem Grab ist Raum für ein anderes frei gelassen. Es ist für die Mutter bestimmt. Die alte Frau hat mir im dunkeln Gang ihrer Wohnung fröstelnd erzählt, wie sehr sie sich auf den Tag freue, da sie neben dem Sohn liegen darf.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DER VATER DES KÜNSTLERS. ZEICHNUNG





P. P. RUBENS, HELENE FOURMENT MIT IHREM SOHN

ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

DAS BILD IM ALTEN ZUSTANDE

DAS BILD, NACHDEM ES VERKLEINERT, ABGEWASCHEN UND NACHGEMALT IST

DIE SLEVOGT-AUSSTELLUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

Wie Slevogt ist wohl noch kein sechzigjähriger Maler in Berlin gefeiert worden. Vier Ausstellungen zugleich, davon drei offiziell. Und ein Erfolg auf der ganzen Linie. Selbst wer Slevogts Lebensarbeit gut zu kennen glaubt, mußte überrascht sein von der Fülle und lebendigen Einheit; auch er wurde wieder übermannt von dem Lebenstemperament, aus dem alles fließt. Nimmt man zusammen, was in der Akademie, dem Kupferstichkabinett, dem Kronprinzenpalais und dem Verlag Bruno Cassirer ausgestellt ist, so überwältigt schon die Quantität, obwohl überall nur eine Auswahl gegeben ist. Eine so reiche Produktion weist auf starke gestaltende Kräfte. Um wieviel mehr tut es das in Bewegung zitternde Vielerlei, diese merkwürdige Fähigkeit alles zu erfassen, von einem zum andern zu springen, eine Welt von Erscheinungen und Stoffen einzufangen, und mit alledem die Nation schon drei Jahrzehnte lang in Atem zu halten. Der vorherrschende Eindruck — vor allem in der Akademie — ist der einer unerhörten Lebhaftigkeit. Wer Verlangen nach einem Rausch hat, besuche diese Ausstellung.

Was man sieht, kann nicht absichtsvoll gewollt, nicht kalt gemacht werden, es ist nur vorstellbar als der unaufhaltsame Erguß dieses einmaligen Temperaments, dieses einzig gearteten Talents. Unnachahmlich! Es ist als nähme die Geschichte in diesem Künstler ein Resümee ihrer selbst vor, als vereinige sich noch einmal der vielgestaltige Kunsttrieb des neunzehnten Jahrhunderts zu einem einzigen Strahl, bevor er erlischt, um andern Bildungen Platz zu machen. Das Fremdartigste wohnt in diesem Lebenswerk friedlich und fröhlich beisammen. Nur ein Maler ohne Hemmungen konnte dieses wagen, konnte Vitalität und Ateliertradition, Impressionismus und Romantik, Naturalismus und Abenteuer-

lichkeit, Unmittelbarkeit und Palettenelan vereinigen. Hier ist ein Maler, der dunkel, tonig begann und mit den Jahren dann immer heller und farbiger wurde, der in der Jugend ernst war und mit sechzig Jahren heiter ist.

Es ist der Vorteil des Malers, daß er sein Lebenswerk im Raum ausbreiten kann, daß man daran entlang geht und viele Jahre mit einem Blick umfaßt, wo der Musiker, der Dichter nur im Nacheinander verstanden werden kann. Slevogt nutzt diesen Vorteil, weil sich im Tutti erst seine Eigenart ganz enthüllt. In keinem Bild ist er ganz, er ist es in der Ganzheit und Vielgestalt der Bilder, Zeichnungen und Illustrationen. Ein Gesetz seiner Persönlichkeit ist der Wechsel. Das bringt in diese Kunst den schnellen Puls und oft auch das darüber Hinwegeilen. Erzählung ist nicht nur in den gemalten Abenteuern, sondern auch in einer Schüssel mit Erdbeeren und in einer Zuckerschale. Auch die Stilleben handeln, weil alles vibriert, weil alles gespannt und geistvoll ist. Nicht nur die Porträts haben Esprit, sondern auch die Berglandschaften. Und dieser Esprit nimmt gefangen. Ehe der Kritiker sich versieht, bevor er beginnen kann zu zergliedern, wird auch er mitgerissen und in diesen schönen Tumult des Lebens hineingezogen.

*

Die Ausstellung der Akademie ist ausgezeichnet gemacht. Es ist umsichtig gewählt und vortrefflich gehängt. Ein Dutzend Bilder oder zwei wären entbehrlich gewesen; doch stören sie nicht. Es wurde einmal mehr der Beweis erbracht, daß solche Gesamtdarstellungen kritisch vorgenommen werden müssen, daß nicht einfach angehäuft werden darf. Auch das Bild des Lebenswerkes muß von einem dazu Berufenen herausgearbeitet werden.

Die graphischen Arbeiten Slevogts sind im Kupferstichkabinett mit all der Sorgfalt und Materialkenntnis aufgereiht worden, die in diesem Museum schon Tradition sind.

Im ehemaligen Kronprinzenpalais wird die „Zauberflöte" in Entwürfen und Radierungen gezeigt. Etwas Spezielles. Diese Blätter sind gut und anschaulich aufgestellt. Die Bilderausstellung wäre, mit Rücksicht auf die Veranstaltung der Akademie, besser unterblieben. Die Gesamtdisposition erscheint hier durchbrochen.

Im Verlag Bruno Cassirer kommt der Illustrator zu Wort. Es ist die intimste Ausstellung geworden und die am gefälligsten improvisierte.

Die vier Ausstellungen zusammen wirken wie eine Premiere. Der Eindruck wird noch lange festlich nachwirken.



J. B. JONGKIND, HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT. FARBIGE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE WEBER, BERLIN



AUGUSTE RENOIR, DIE DAME MIT DEM MÖVENHÜTCHEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



AUGUSTE RENOIR, BÄUERINNEN. KOHLEZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Ausstellung „Humor in der Malerei", veranstaltet von der Neuen Kunsthandlung in den Räumen der Berliner Sezession.

Das Positive dieser Ausstellung besteht darin, daß eine große Anzahl sehr schöner Zeichnungen und Drucke berühmter deutscher Humoristen, Satiriker und Karikaturisten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zusammengebracht worden ist. Viel Bekanntes und manches Neue; doch erfreut das Bekannte ebenso wie das Neue, weil man das Gute immer wieder gern genießt. Schon die Arbeiten älterer Künstler wie Busch, Blechen, Menzel, Hosemann, Oberländer, Spitzweg, Slevogt, Th. Th. Heine, Gulbransson, Wilcke, Corinth u. a. würden der Ausstellung Bedeutung geben; es kommen aber noch Blätter von Karl Arnold, Marcus Behmer, Otto Dix, Großmann, George Grosz, Kubin, Orlik, W. G. Rößner, Trier und vielen anderen hinzu, die sowohl künstlerisch wie zeitpsychologisch von hohem Wert sind. Jeder Besucher kommt auf seine Rechnung vor diesen Zeichnungen melancholischer Humoristen, geistvoller Spötter, witziger Ironiker, eleganter Zyniker, entrüsteter Satiriker und versöhnlicher Komiker, vor diesen mannigfaltigen Blättern, die alle unter dem Zwang einer persönlichen Anschauung der Welt entstanden sind.

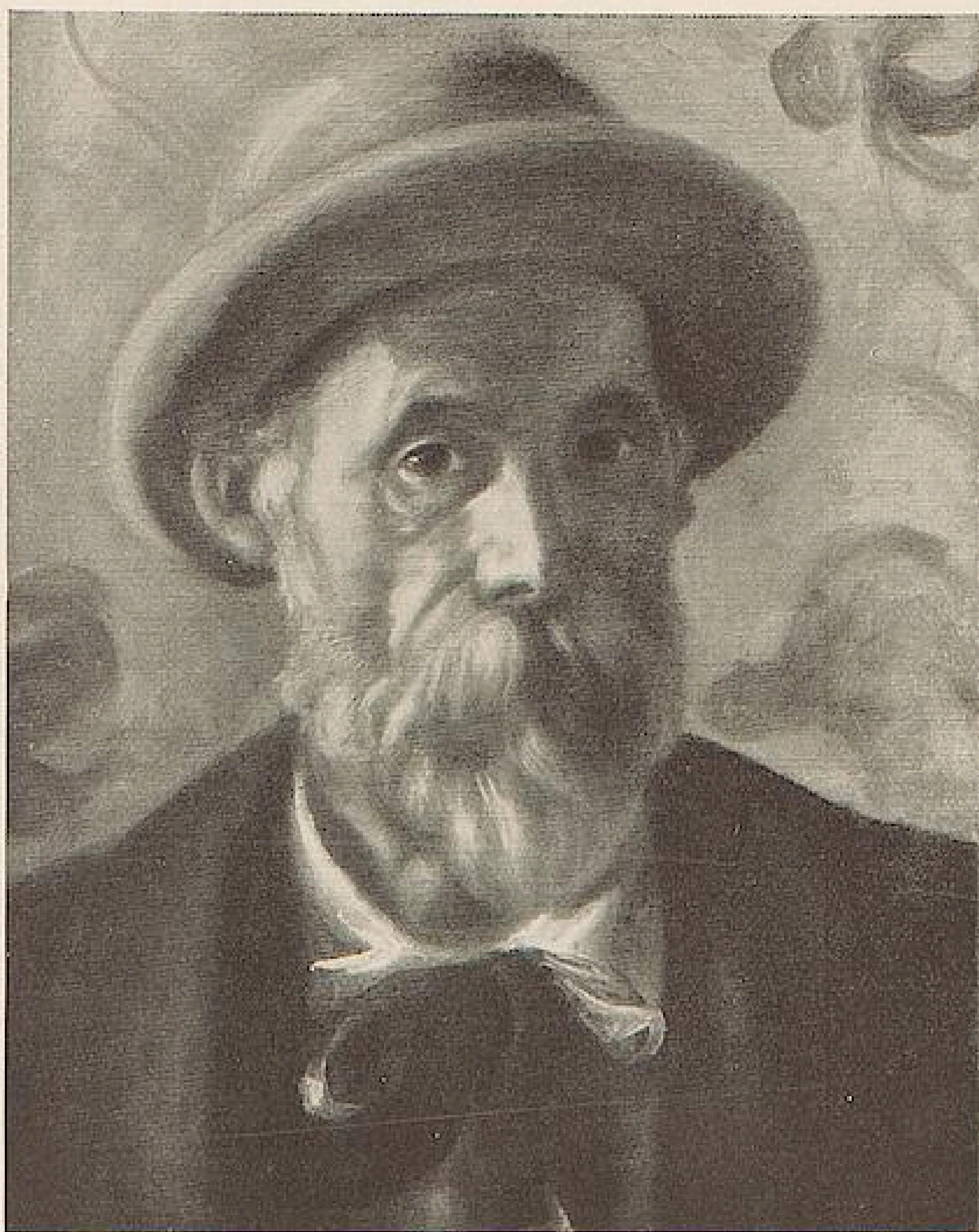


AUGUSTE RENOIR, KINDERKOPF. PASTELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Dieses vorausgesetzt, ist anzumerken, daß der Titel der Ausstellung der Definition nicht standhält. In der Malerei, wenigstens in der guten, gibt es keinen Humor. Obwohl ja vielfach mit der Absicht, humorvoll zu sein, gemalt worden ist. Die ausgestellten Bilder zeugen gegen sich selbst. Die erzählende, berichtende, dramatische, aufs Zeitliche gerichtete Absicht des Zeichners und die Absicht, die jeder gute Maler haben muß: die Welt des Zuständlichen, des Optischen darzustellen, streiten grundsätzlich miteinander und sind nicht zu versöhnen. Unter den Schwarzweißblättern sind Meisterwerke, doch ist kein wahrhaft gutes Bild in der Ausstellung. Das spricht für sich selbst. Wer Lust hat, den Humor in der bildenden Kunst zu definieren, mag von dieser Tatsache ausgehen.

Manches wäre entbehrlich gewesen. Was haben gewisse anklägerische Kraßheiten, was haben Blätter wie die schicken Tribadenaquarelle von Zoff mit Humor zu tun?

Aufschlußreich ist ein Vergleich dessen, worüber man im neunzehnten Jahrhundert gelacht hat und worüber heute gelacht wird. Und wie verschieden das breite, etwas spießbürgerliche Lachen damals von dem harten, spröden Lachen des Heutigen ist. Die Lebenden erscheinen in ihrer Mehrzahl als das, was Rudolf Großmann „Baissiers" nennt.



AUGUSTE RENOIR, SELBSTBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER D. D A.

Aus diesen kurzen Andeutungen geht schon hervor, welche Ausblicke sich in der Ausstellung öffnen. Damit ist auf ihre Bedeutung hingewiesen.

Paul Gauguin: Ausstellung in der Galerie Thannhauser.

Der Ehrgeiz der Galerie Thannhauser, wesentliche Ausstellungen zu machen, hat die Gauguin-Sammlung, die während des Sommers in Basel war, nun, abgerundet und ergänzt, nach Berlin gebracht. Die Sammlung gibt von Gauguin eine gute Vorstellung, obwohl die wichtigsten Bilder fehlen und im übrigen des Guten wieder etwas zu viel getan worden ist.

Es ist zu sagen, daß Maler wie Manet, Courbet, Renoir und Cézanne immer beherrschender hervortreten, daß van Gogh in nicht ferner Zeit wahrscheinlich mehr zurücktreten wird — wenn nämlich der Anteil für sein menschliches Schicksal erschöpft sein wird —, und daß Gauguin bereits merkbar zurückgetreten ist.

Er ist der Generation nach ihm ein erfolgreicher Anreger gewesen; es gingen starke Wirkungen von seinem überlegenen, überredenden Geist aus. Das hat ja sogar van Gogh erfahren. Alle hat er gezwungen, die Südsee mit seinen Augen zu sehen; und er wurde der Programmatiker einer nachimpressionistischen „synthetischen“ Kunst. Nicht nur als Maler, sondern auch als Graphiker und Plastiker. Jetzt läßt die Suggestion nach. Die frühen Landschaften der achtziger Jahre lassen an Pissarro denken; dennoch wirken sie fast länger nach als die in den neunziger Jahren entstandenen Bilder aus Tahiti. Und der Blumenstrauß von 1902 ist besser als die absichtlich vereinfachten Figurenbilder derselben Zeit. Die braunen Akte wecken hier und dort, trotz der Betonung des Barbarischen, Erinnerungen an Ludwig von Hofmann; und die tropischen Landschaften dahinter sind etwas bunt und etwas dekorativ banal. Weil sie „mystisch“ sein wollen. Tiefengefühl und Flächengefühl streiten; es streitet das Leben mit der „Chinoiserie“, wie Cézanne sagte. Dieses ist eine Kunst, die, auf den Spuren des gräcisierenden Puvis de Chavannes, zu einer neuen Gedankenmalerei hinübergeleitet. Die inzwischen dann zur Tat geworden ist.

Gauguin selbst war zu sehr Maler im Instinkt, um dem Gedanken ganz zu verfallen, obwohl auch ihm das einfach Natürliche nicht mehr genügte, obwohl er daneben — in der Südsee — das Abenteuerliche suchte. Schließlich war er doch so sehr Maler, daß er das Abenteuerliche wieder naturalisierte, denn er kam, bei allem Akademischen seiner Anlage, auch von Degas her, von der besten Tradition. Er hatte in Paris gelernt. Jedes Bild fast hat Stellen einer schönen, empfindungsvollen Malerei, eines zarten Geschmacks, ja es verrät sich überall eine entschiedene malerische Kultur. Man wird gut tun, sich hieran zu halten, und über das, was in Gauguins Arbeiten konventionell ist, hinwegzusehen. Wie immer das Endurteil ausfällt: wir dürfen nie vergessen, daß seine Kunst vielen — und gewiß nicht den Schlechtesten — Schicksal geworden ist.

Juryfreie Kunstschau 1928.

Grundsätzliches über die Juryfreien Ausstellungen ist



OTTO HERBIG, IM LIEGESTUHL. 1928

AUSGESTELLT IN DER GALERIE FERDINAND MÖLLER, BERLIN

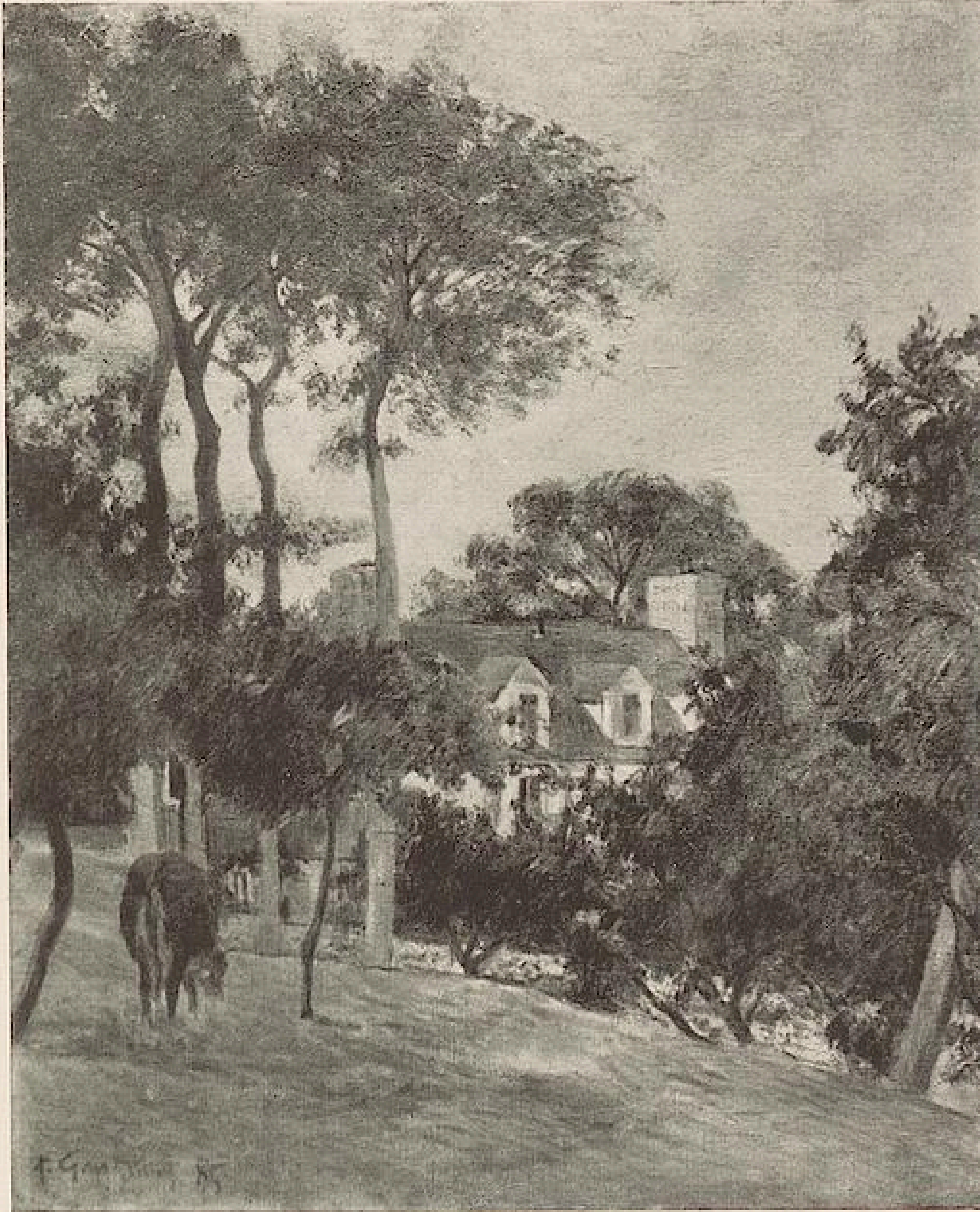
selbst die Rundplastiken. Das Können ist geschult, das Handwerk gut; doch bleibt alles innerhalb konventioneller Bindungen. — Von Marx gefällt am besten eine Viola spielende Frau. Das Bild verrät Ernst und Mühe. Alles andere ist noch schwer und mühsam. Doch ist etwas in der Malerei, was Zuversicht erweckt. Mez ist leichter und gefälliger; doch zerrinnt ihm allzuoft die Form unter den Händen.

Galerie Ferdinand Möller: Bilder und Pastelle von Otto Herbig, Bilder von Wolf Hoffmann.

Herbig will Eindruck machen, und es gelingt ihm auch (hier sowohl wie in der Juryfreien Kunstschau). Er gestaltet nachdrücklich und spitzt manieristisch zu. Die Empfindung des Betrachters schwankt. Stellenweis ist es ausgezeichnet, hart daneben steht das nur Dekorative. — Wolf Hoffmann, dem man auch in der Juryfreien wieder begegnet, gibt in einigen Bildern Gutes, doch ist er gerade dort zu nahe bei Munch. — Mit schöner Empfindung modelliert sind Kleinplastiken von Scheibe. Die Kleinbronzen von Garbe, Wolff und Abbo sprechen an durch eine Verbindung von Handwerk und Geist.

Galerie J. Casper: Bilder aus Japan von Martin Netke.

Netke ist Corinthschüler und lebt in Japan. Es ist nicht ohne Reiz, die Landschaften des fernen Ostens, die wir so gut aus den Darstellungen der Japaner kennen, einmal gemalt zu sehen, wie sonst oberbayrische Landschaften gemalt werden.



PAUL GAUGUIN, HAUS IN BÄUMEN. 1885

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

nicht mehr zu sagen. Es sei denn die Anmerkung, daß sie ihren Charakter immer mehr verlieren, weil immer mehr eingeladen — also doch im gewissen Sinne juriert wird. Die diesjährige Ausstellung ist wieder sorgfältig gemacht, ohne daß die Sorgfalt eigentlich Früchte trägt.

Das Beste scheinen mir diesmal Crodels Entwürfe für dekorative Malereien zu sein. Sie sind, was man sonst so sehr vermißt, im Malerischen geistvoll. Waske hat einen Christuszyklus, zwanzig große farbige Kartons für Glasgemälde einer Tempelhofer Kirche ausgestellt. Bei sehr ernster Arbeit ist er der Suggestion des Stilisierens, die von der Technik ausgeht, zu sehr verfallen. Freilich waren unmögliche Formate zu füllen. Jedenfalls spricht Waskes Wettbewerbsarbeit mehr an als die auch ausgestellte von Cäsar Klein, die zur Ausführung bestimmt zu sein scheint.

Im übrigen beginnen viele neue Namen aufzutauchen. Man wird gut tun, abzuwarten, wie es mit dieser sich ankündigenden neuen Generation in ein paar Jahren aussieht.

Kunsthandlung Viktor Hartberg: Neue Plastiken von Josef Thorak, Bilder von Arnold Marx und Alfred Mez.

Thoraks Plastiken stehen im Zeichen Michelangelos, auf dem Umweg über Rodin. Sie sind sehr reliefartig gesehen,

Kostbare Seidenstoffe aus drei Jahrhunderten von der Hochrenaissance bis zum Spätbarock und Rokoko zeigen in den Räumen des Künstlerhauses die Kunsthandlungen Hinrichsen und Lindpaintner. Die Sammlung stammt aus Italien, und sie zeichnet sich vor allem durch die tadelfreie Erhaltung und die Größe der Stücke aus. Es ist nicht eine Mustersammlung, wie man sie sonst wohl zu sehen gewohnt ist, sondern eine Sammlung farbenprächtiger, oft wandgroßer Behänge, die den Räumen ein unerhört festliches Gepränge geben. In diesem Rahmen werden Kunstwerke anderer Art gezeigt, Gemälde und Skulpturen, von denen wir einen holzgeschnitzten Heiligen Georg, der sich zuletzt in einer österreichischen Privatsammlung befand, hier abbilden.

Galerie Flechtheim: Auguste Renoir.

Die Ausstellung vereinigt Bilder und Zeichnungen, die öffentlich noch nicht gezeigt wurden, da sie größtenteils im Besitze der Söhne Renoirs sind. Im Mittelpunkt steht das Bildnis der Dame mit dem Mövenhütchen, eine frühe Arbeit aus der Zeit der „Lise“ und ein großes Meisterwerk. Es ist eine jener



PAUL GAUGUIN, BLUMENSTRAUSS. 1902

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Vollkommenheiten, von denen man den Begriff schöner Malerei ableiten könnte. Mit der größten Einfachheit und doch mit größtem Reichtum ist eine Zuständlichkeit gegeben, in der alles Leben enthalten ist. Der Betrachter verliebt sich, weil der Maler verliebt war. Geist und Sinnlichkeit sind in der ungezwungensten Weise eines geworden.

Matisse und Derain haben einmal wettend versucht, ob man ein Bild ganz in Blau malen könne. Der alte Renoir scheint mit sich selbst gewettet zu haben, daß sich Bilder rot in rot malen lassen. Wie glänzend der Maler die Wette gewonnen hat, beweisen die Bilder, die im Katalog die Nummern 47, 49, 50, 54 und 56 tragen. Immer kommt einem das Leben in dieser bestrickenden Malerei sanft und nachdrücklich nahe; man greift Vergeistigtes mit allen Sinnen. Landschaftsskizzen, die mit einem Nichts gemacht sind, geben Kunde von einer tiefen künstlerischen Weisheit, die sich als Spiel offenbart.

Die ausgestellten Zeichnungen sind in einigen Fällen so gut wie bester Watteau. Rühmender kann man von moderner Kunst nicht leicht sprechen.

Die Kunstkammer (Martin Wasservogel): Ostpreußische Maler.

Da wir aus dieser guten Ausstellung einiges abbilden möchten, damit aber in Raum- und Zeitnot geraten, muß der Bericht bis zum nächsten Heft verschoben werden.

Hermann Gerson: Seltene antike Möbel.

Im wesentlichen handelt es sich um französische Rokokomöbel. Daneben sind auch einige italienische und deutsche Arbeiten früherer und späterer Zeit ausgestellt. Fast alle Möbel sind von einer Qualität, wie man sie selten findet. Viele Stücke sind signiert: I. I. B. Tilliard, F. Meunier, I. B. Fromageau, I. H. Riesener, L. Moreau, A. Weisweiler usw. Die Sammlung umfaßt 65 Gegenstände. Kunstgewerbe dieser Art nimmt den Wettbewerb mit der großen Kunst auf; jedes Stück ist eine persönliche Schöpfung und erzeugt jenen schönen besonnenen Rausch, der sich bei der Betrachtung von Meisterwerken einstellt.

Galerie Weber: Deutsche und französische Aquarelle und Pastelle.

Eine gepflegte kleine Ausstellung, in der besonders französische Aquarelle, zum Teil seltener Art, erfreuen. Ein schönes Blatt von Jongkind bilden wir ab.

Galerie Neumann-Nierendorff: Xaver Fuhr.

Der junge Mannheimer interessiert durch eine originelle Fähigkeit, ein Ganzes mehr zu empfinden als zu sehen und bildmäßig zu gestalten. Mit sparsam verwendeten Farben wirkt er oft schlagend. Doch ist auch viel Doktrinarismus im Spiel, er hat den Hang, alles zu geometrisieren und zu skelettieren. Seine Bilder wirken dadurch und durch die auf Abstraktion deutende Verwendung von viel Schwarz stark graphisch, obwohl echte malerische Elemente vorhanden sind. Ein merkwürdiges Nebeneinander von Erlebnis und Künstlichkeit.

Staatliche Kunstbibliothek: Josua Leander Gampp, Holzschnitte, Buchgraphik und Einbände.

Eine reizende, bescheiden weise sich beschränkende Buchkunst, etwa zwischen Freyhold und Ludwig Richter. Ein schönes stilles Menschentum hinter allem, das den Illustrator zum Dichter werden läßt.



MAX BECKMANN, DIE ANPROBE. 1928



MAX BECKMANN, DIE LOGE. 1928

AUS DER 50. AUSSTELLUNG IM GRAPHISCHEN KABINETT, MÜNCHEN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

PARIS

Nach den Ereignissen der letzten Saison, deren Höhepunkte die bis zum Schluß vielbesuchte Ausstellung gotischer Teppiche im Museum der Nationalen Gobelinmanufaktur und die schöne Corot-Ausstellung bei Rosenberg gewesen sind, trat die traditionelle Sommerpause ein, die da und dort noch jetzt anhält. Eine fast unübersehbare Reihe privater Salons hat ihre Pforten zwar das ganze Jahr geöffnet; doch ist es mit den eigentlichen Schaudarbietungen schon vorbei, wenn der Grand Prix zu Longchamps gelaufen ist, wenn mit zunehmender Wärme die Entvölkerung der noblen Faubourgs und die gleichzeitige Überflutung der großen Boulevards durch die Karawanen Cooks und Lunns einsetzt.

In diesen schönen Herbsttagen suchte ich etliche Male das Musée Rodin auf, nicht nur da es in künstlerischer Hinsicht eine Reihe neuer Anregungen bot, sondern auch weil sein Park — im Schmuck der letzten Rosen, fruchttragender Bäume und fallender Blätter — die atmosphärische Poesie der Ile de France im Wechsel der Jahreszeit mit einer bezaubernden Gewalt beschwört. Im Obergeschoß des Hôtel Biron hängt gegenwärtig ein Zyklus der Öffentlichkeit bisher noch nie gezeigter Zeichnungen. Sie stammen aus den Mappen des Museums, das über die erstaunliche Fülle von rund siebentausend Blättern verfügt. Handschriftliche Notizen wie „ascension du génie", „ange gardien" usw. deuten an, welche Bewandtnis es teilweise damit hat; doch ist man vom triebhaft schwellenden, sinnlichen Leben auch dann benommen, wenn die metaphysische Absicht außer Frage steht. Zumeist ist das Tempo fieberhaft, Gedanken und Einfälle werden — vornehmlich in der Gestalt des Weibes — zum erstenmal fixiert, Visionen, deren Symbolismus dann und wann auffallend an Hodlers gleichzeitige Empfindungsmalerei erinnert, vorweggenommen oder kommentiert.

Der zeichnerische Besitz des Musée Rodin verkörpert einen Schatz, der heute noch nicht seiner vollen Bedeutung entsprechend ausgewertet, ja in gewisser Hinsicht erst zu heben ist. Der ausgezeichnete Konservator wird ihn aber einstweilen durch Wechselausstellungen nach und nach bekannt und auch auf andere Art dem Publikum leicht zugänglich machen. Gegenüber der schönen Auswahl, die er daraus bot, fiel eine Ausstellung verwandter Art im Luxembourg erheblich ab: Die Zeichnungen französischer Künstler von 1880 bis zur Gegenwart, die man hier zu Gesicht bekam, sind so bunt, so dilettantisch zusammengesetzt, daß das Gute im Mittelmäßigen und Schwachen — dasselbe gilt ja leider von der Galerie — verloren ging. Den stärksten Eindruck vermittelte die lebensgroße Eva von Despiau, die in der Mitte des gleichen Saales stand. Pflanzenhaft, breitbeinig, mit übergroßen Füßen und einem runden Kopf von ausdrucksvoller, schöner Häßlichkeit, verkörpert sie auf neue Weise einen Teil des Erbes, das Renoir hinterließ.

Picasso und Braque gefielen sich bei Paul Rosenberg in Unwahrscheinlichkeiten, die auch die offenbare Sehnsucht nach dem Fresko nicht erklären kann, und man empfindet sogar als Snobismus, was unmodisch, eben weil es allzu betont unmodisch ist. Freilich fesselten beide wieder irgendwie durch ihr Raffinement, auch war die kleine Ausstellung vorzüglich arrangiert. Im einzelnen fiel auf: zwei Mädchen als Pastell von Picasso und Zeichnungen mit einem biedermeierlichen Zug; bei Braque das viele Weiß, das er in Stillleben mit Grau, Braun und Grün kombiniert.

Bei Georges Petit füllte die Société des Aquarellistes internationaux den oberen Riesensaal mit einer freundlich bunten Ansichtenmalerei, die ungefähr auf gleichem Niveau wie die Pleinair-Ausstellung der „Horde" — wie sich der Kreis der Künstler um die „Rotonde" nennt — auf dem Boulevard Raspail stand. Tatsächlich war kein einziger Name von Rang dabei. Auch die gleichzeitigen umfangreichen Sonderausstellungen jener Galerie standen überwiegend unter dem Stern geographischer Mitteilung, doch zeigten einige Räume immerhin Geschmack. Im allgemeinen weht bei Druet eine bessere Luft, was sich auch diesmal nicht verleugnete: Léonid Berman neigte in seiner Marine-Ausstellung einerseits zum Kubismus und anderseits zum Kalligraphischen, kehrte aber auch wieder zu einer geistreichen Bildhaftigkeit zurück, die wirklich dem Objekte dient und mit der Art Hügins in Zürich verglichen werden kann. Die Galerie Chéron hat einige Japaner aufgenommen — Paris besitzt heute eine zahlreiche, fernöstliche Künstlerkolonie, deren Exponent Foujita ist. Viel Gutes ist da kaum zu sagen, die Ehe mit dem Abendland hat in der Kunst dem Reich der Sonne gar nicht wohl getan. Sympathisch spricht die Liebe in Tier- (auch Vogel-) Schilderungen mit, wie ja gerade Foujita in seinen Kätzchen wohl das Beste gab. Koyanagni greift in Rehstücken auf Seurat zurück, während T. Bando mit Andacht einem zeichnerischen Kolorismus huldigt, der an Pedanterie grenzt.

Le Goupy stellte in seiner Wohnung bei der Madeleine Stiche von Alt-Paris und seinen nahen Residenzen aus — eine ebenso intime wie reizende Veranstaltung, die nichts dadurch verlor, daß außer dem werten Schreibenden kein Mensch zugegen und auch er selber nicht erwartet war. Eine Menge wunderhübscher Blätter hingen da beisammen, Ansichten aus dem inneren Paris mit dem Pont Neuf und Pont Royal, dem Palais Royal und Luxembourg, aus einer abgeschiedenen Zeit, da auf der Seine noch die offene Flößerei getrieben, die Pferde mitten in der Stadt zur Tränke oder in die Schwemme geführt, geritten wurden, da noch ein Reiterstandbild die Plaçe Vendôme zierte, wo heute eine hohe Säule steht, da die Alleen des Palais Royal noch streng geometrisch wie zu Gewölbegängen zugeschnitten waren, da auf den Straßen riesige Karossen friedlich neben vollgetürmten Korn- und Heuwagen einherwackelten und all das als ein majestätisches Idyll erschien, was heute die Verkehrs- und Wohnpolitiker, die Architektenschaft und alle Welt in Atem hält.

Hermann Ganz.

LEIPZIG

Im Mittelpunkt der Herbstausstellung des Kunstvereins steht das plastische Werk des Frankfurter Bildhauers Richard Scheibe. Alle seine Arbeiten sind von einer ruhigen und sicheren Meisterschaft erfüllt. Scheibe, der sich neben den besten deutschen Bildhauern mit seinem natürlichen Talente behauptet, läßt einen nicht alltäglichen Formensinn erkennen, der das Natürliche selbstverständlich in Kunstformen aussagen kann. Ganz unmanieristisch vermag er in den Porträts, Akten und Tierbronzen das Naturgefühl in plastische Form zu verwandeln.

Dem deutschen Impressionistenkreise ist Jakob Nußbaum zuzuzählen, der mit einer Reihe Bilder das erste Mal in Leipzig gezeigt wird. Nußbaum ist ein echtes Talent, das, wenn es sich in seinen Grenzen bewegt, zu überzeugen weiß.

Eine starke Wirkung geht von den Landschaften des Wiener Malers Gerhart Frankl aus. Malerisches Gefühl lebt in seinen beinahe gemauerten Ölmalereien; nur wünschte man ihnen noch etwas von der Leichtigkeit und dem Dufte seiner Aquarelle.

Max Schwimmer.

CHEMNITZ

Die Kunsthütte hat eine Ausstellung von Arbeiten des sechzigjährigen Robert Sterl veranstaltet, die Gelegenheit bietet, endlich einmal das malerische Werk des Dresdners, der seit 1915 Kuehls Nachfolger an der Akademie ist, in seiner Entwicklung und Bedeutung zu überblicken. Die Ausstellung, vorbildlich gearbeitet wie alles, was Schreiber-Weigandt unternimmt, dürfte für viele eine Überraschung bedeuten. Ein beträchtliches Stück Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst spiegelt sich in seinem Werk, das von den Anfängen der Freilichtmalerei bis zur vollen Reife des Impressionismus reicht. Der junge Sterl, der Zögling der späten Nazarenernachfolger, hat sich schon in den achtziger Jahren, lange bevor Kuehl nach Dresden kam, um das Studium des Freilichtes bemüht. Von Liebermann hat er frühzeitig Anregung erhalten; es folgt die Auseinandersetzung mit der Kunst Millets, Israels' und den französischen Impressionisten. Bald nach 1900 erscheint die künstlerische Persönlichkeit Sterls in klarer Ausprägung. Der in seiner Umwelt tätige Mensch wird das Hauptthema seiner Kunst. Am bekanntesten sind die Darstellungen der Arbeiter in den Elbsandsteinbrüchen mit den heftigen Kontrasten von prallem blendenden Sonnenlicht und tiefen reflexreichen Schatten, Bilder von starker Spannung und Aktivität. Eine Steigerung darüber hinaus, einen Höhepunkt in Sterls Schaffen, bedeuten die russischen Reisebilder aus den Jahren 1910 und 1914. Einem hochentwickelten fein differenzierten Sehvermögen folgt hier, ähnlich wie in Slevogts gleichzeitigen Ägyptenbildern, die gestaltende Hand mit einer Freiheit und Leichtigkeit der Niederschrift, die in Deutschland selten ist.

Neben diesen Darstellungen des sonnenlichterfüllten Freiraums die Schilderungen aus dem Konzert- und Opernsaal mit dem suggestiven Helldunkel, dem Aufblitzen und Verschwimmen der Dinge. Auch hier entstehen seit etwa 1910 Arbeiten einer freien Künstlerschaft.

J.

MANNHEIM

Kunsthalle. Karl Hofer. Ausstellung des gesammelten Werkes. Zum fünfzigsten Geburtstag des Künstlers.

Die Karlsruher Zeit scheint absichtlich in der Ausstellung übergangen zu sein, wohl aus der Erkenntnis, daß anfäng-



DER HEILIGE GEORG. HOLZ
ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS. SÜDDEUTSCH
AUSGESTELLT IM BERLINER KÜNSTLERHAUS (HINRICHSEN UND LINDPAINTNER)



ARNOLD MARX, BILDNIS EVA HEINITZ
AUSGESTELLT IN DER
GALERIE VICTOR HARTBERG, BERLIN

lichen Versuchen und Schülerarbeiten keine besondere Bedeutung zukommt. Mit fünfundzwanzig Jahren in Rom, verehrt Hofer Marées und Böcklin. Schon hier Bemühung um Beruhigung in einem umfassenden lyrischen Gehalt, der bestimmend in Hofers Wesen liegt, Tendenz nach der Figur, der etwas Bildnerisch-Plastisches anhaftet. In Paris hellt sich die Farbe auf, der Vortrag wird flüssig, die Komposition wird bewegt. Man fühlt, daß Cézanne und Greco sehr ernst verarbeitet wurden.

Während des Krieges ist Hofer lange interniert. Der Zusammenstoß mit dieser schreckhaften Trostlosigkeit muß entscheidend gewirkt haben. Noch nach dem Krieg, als Hofer schon in Berlin ist, reagiert er darauf mit dumpf-grellen Farben, die kreidig aufliegen und den nahgesehenen Gegenstand in flache Raumschichten zwängen. Man gewinnt den Eindruck, als wäre in diese Auseinandersetzung jener ursprüngliche Lyrismus hereingewachsen. Die Kraßheit der Welt wird dadurch ins Traumhafte verbannt, in die Form des zweiten Gesichtes. Selbstbildnis mit Dämonen, die schwarzen Zimmer, Yellow dog blue heißen solche Bilder, in denen sich diese Träume auswirken. Ihr Gegensatz: die Geschwister, die Näherin, das wundervolle Paar am Fenster, alle in jener stillen Traurigkeit erlebt, deren Ruhe so empfindsam ist, daß die geringste Aktion dieses gleichnishafte Dasein stören müßte. Hofers Äußerungen sind innerhalb dieses Gebietes fast einseitig und ohne den weiten Reichtum inhaltlicher Gestaltung, aber seine Lyrik ist echt, hauptsächlich bei der Darstellung von Frauen.

Der bildnerische Intellekt Hofers, seine Sicherheit der Komposition, das außerordentliche malerische Können sind so unbestreitbar, daß sie in diesem Zusammenhang nicht interessieren. Wesentlicher scheint mir die Regie der Raumgestaltung zu sein, für die er schon früh die Formel des Vorhanges als raumtrennendes Motiv findet. Das mag der Sinn der häufigen Bildausschnitte sein, jener zahlreichen Fenster, die nicht so sehr darstellerische Mittel sind, als Vorstöße in einen zweiten, befreienden Raum. Wir glauben damit eine der Tiefen, einen Ort dauernder Auseinandersetzung bei Hofer berührt zu haben, aus dem gelegentlich etwas Gezwungenes, Dissonierendes in die Haltung seiner Bilder übergeht. Das bestätigen die Landschaften, die luftlos nah gefaßt sind, die sich nur selten einfach und räumlich selbstverständlich ausbreiten. Daß aber vor der Natur einzelne Bilder entstehen, denen man sich vollkommen hingeben kann, möchte darauf deuten, daß in der Landschaft ein Weg zu wirklich befreiter Äußerung betreten worden ist.

Die Mannheimer Ausstellung ist hervorragend zusammengefaßt; sie läßt an der Bedeutung Hofers keinen Zweifel.

K. Martin.

MÜNCHEN

Beckmann-Ausstellung

Wir sind in München allmählich in die ärgste Verlegenheit um außermünchnerische Kunst gekommen. Die großen Galerien wurden es müde, sich für ein Publikum anzustrengen, das nicht kam und also wohl nicht mehr da war; Thannhauser und Caspari, denen nach dem Brauch ihrer Häuser die Aufgabe zustand, sahen begreiflicherweise auf die Dauer nicht ein, weshalb sie für dreißig Besucher im Monat die Spesen großer moderner Ausstellungen tragen sollten. Nun ist es dahin gekommen, daß Thannhauser sein Münchner Stammhaus (das in Wahrheit schon Filiale, Stieffiliale geworden war) vollständig auflöst. Das geschieht, nachdem Hans Goltz gestorben ist: nachdem die kunsthändlerische Aussteller-Initiative für Modernes mit diesem Tod ohnehin einen schweren Schlag erfahren hat. Unter diesen Umständen

ist es ein Glück, daß eine jüngere und kleinere Galerie, das von Günther Franke geleitete Graphische Kabinett an der Briennerstraße, nach Kräften den Versuch macht, einen Ausgleich zu schaffen. Wir haben in dieser Galerie bisher meist nur Graphik (moderne Graphik) gesehen. Die Ausstellungen bezeugten einen wählerischen Instinkt und Begriff des jungen Leiters. Wir sahen da z. B. die Graphik Redons, die Graphik van Goghs, auch vieles andere sehr Gute. Neuerdings ist Franke dazu übergegangen, Bilder zu zeigen. Er brachte eine beträchtliche Gruppe von Bildern Noldes — und so problematisch dieser Name sein mag, für das immer trägere München war er eine Probe des Anderen, das jenseits des Lokal-Münchnerischen liegt. Nun hat Franke auch eine Ausstellung von Werken Beckmanns versucht, und es scheint, der Erfolg der Ausstellung ist immerhin so groß, daß er den Pessimismus eines Thannhauser, auch unseren eigenen Pessimismus Lügen strafen könnte. Warten wir ab. Stellen wir für diesmal fest, was diese Ausstellung über den Weg Beckmanns selbst ausweist. Dies Material beginnt mit dem Jahre 1920 und endet mit dem Jahre 1928. Es beginnt mit den gedrängten, verschränkten und mehr illuminierten als eigentlich „gemalten" Dingen; es beginnt mit den Dingen, deren geheimstes Wesen graphisch oder bilderbogenhaft ist und aus dem Albtraum wächst, der selber aus dem Krieg hervorgegangen ist. Von der seltsam bedrängten und gedrängten, seltsam verschränkten und enggefüllten Weise dieser frühen Stücke (die indes weit herreichen bis an unsere letzten Jahre) kommt Beckmann in einleuchtender Entwicklung zu einem andern Typus des Bildes. In dem Verhältnis, wie der Alb sich entfernt, wird das Bild offener, fast sagt man: vertrauender, wenn auch gewiß nicht optimistischer (denn das Depressive gehört wohl zu der chimärischen Natur dieses außerordentlichen Künstlers überhaupt, und auch seine Heiterkeit ist nicht ohne Grimasse). Die Landschaften, die Stilleben lösen einigermaßen die furchtbare, freilich nie unproduktive Beklommenheit. Im Figurenbild wird Beckmann sparsamer mit den Gestalten und Motiven. Der Raum nimmt zu (in einem gegenständlichen Sinne aufatmend sagt man: Gott sei Dank!) Die Figur steht einzeln da; allerdings auch sie noch Chimäre genug auch für den befangensten der Gotiker. Mit der Erweiterung des Raumes, der Verminderung des Gedränges ist verbunden eine zunehmende Liberalität im Sinne des Malerischen. Die Erscheinungen sind nicht mehr so grausam fixiert, weder in der Komposition noch in der Malerei und Zeichnung. Als Ergebnis der Entwicklung hängen zwei Bilder da: die „Loge" und die „Zigeunerin". Die „Loge" ist schön, vor allem die Frau; an dem Mann würde man gewisse Mittel eines plakatierenden Impressionismus, der ein wenig posthum auftritt, entbehren können. Die „Zigeunerin" scheint mir ein vollkommenes Werk zu sein. Wenn der Begriff bei diesem geborenen Gotiker einen Sinn hat, würde ich wagen zu sagen, dies Bild leite seine klassische Phase ein. Es bedeutet sozusagen die Art und Weise Beckmanns, Feuerbach aufzunehmen. Man erschrecke nicht über die Unwahrscheinlichkeit dieser These; man sehe das Bild; die These ist nicht ohne Sinn, weil sie sich aufdrängt. W. H.

DÄCHERKRIEG UND UNIVERSUM

Niemals war das allgemeine Interesse für Architektur stärker als heute. Es ist erklärlich, weil die Architektur unmittelbar mit der allgemeinen Not des Wohnens und im weiteren Sinne eng mit allem Wirtschaftlichen und Sozialen zusammenhängt. Es ist erfreulich, weil es immer gut ist, wenn sich mit dem Künstlerischen lebendige Bedürfnisse begegnen.

Nicht so gut ist es, daß das Interesse zuweilen in Politik ausartet. Wie jetzt in Zehlendorf. Dort hat die Gagfah (Gemeinnützige Aktien-Gesellschaft für Angestellten-Heimstätten) in langer Zeile am Fischtalgrund Heimstätten für Angestellte gebaut, das Gelände dann umzäunt und eine Bauausstellung daraus gemacht. Gegenüber, an der andern Straßenseite beginnend, befindet sich eine andere Siedlung,



DREI TISCHCHEN

AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN



GROSSES BUREAU DOS D'ÂNE, LOUIS XV.

AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON BERLIN

die schon 1926 und 1927 gebaut worden ist; und zwischen den Bauformen dort und hier besteht nun ein Gegensatz, der als grundsätzlich empfunden wird. Die Häuser des älteren Komplexes, woran Architekten wie Häring, Salvisberg und Taut mitgearbeitet haben, sind Musterbeispiele einer ganz modernen Bautendenz; sie halten streng die Baufluchtlinie, sind durchaus kubisch, haben ein flaches Dach und sind farbig angestrichen. Die Häuser der Gagfah hingegen, woran Architekten wie Tessenow und Poelzig beteiligt sind, wurden mehr im Sinne der Tradition gebaut. Sie haben spitze Dächer, Giebel, einfarbigen Putz und springen vor oder treten zurück. Die Gegenüberstellung sieht ein wenig wie Absicht aus; es scheint, als hätte die Gagfah oder eine Macht, die hinter ihr steht, gegen das schon Vorhandene protestieren wollen.

Die Folge ist, daß Beschuldigungen herüber und hinüber fliegen und daß der Streit Parteicharakter annimmt. Die Architekten der Gagfah werden einer unklaren Romantik und einer tendenzvollen Rückschrittlichkeit geziehen; die andern werden beschuldigt, vor lauter Dogmatik das Bedürfnis zu vernachlässigen. In „Guillivers Reisen" bricht unter den Zwergen ein Krieg aus, weil die Völker sich nicht einigen können, ob das Ei an der spitzen oder an der breiten Seite aufgeklopft werden müsse. So ähnlich streitet man hier, ob das Dach flach oder spitz sein soll.

Mit dem Dach steht es, nach einer hübschen Formulierung Tessenows, nun so: Wenn heute ein Architekt ein hohes, spitzes, breit bergendes Dach baut, so gilt das als ein Wahrzeichen deutschnationaler Gesinnung. Wenn er das Dach abflacht, so entsteht etwas wie ein demokratisches Haus; macht er das Dach aber ganz platt, so bekundet er damit radikal kommunistische Gesinnung. Das Dach wird zum Ausdruck politischer Einstellung.

Ein gutes Dach ist nicht leicht zu bauen. Es ist recht eigentlich der Prüfstein für die Summe von Begabung, Können und Erfahrung, die der Architekt besitzt. Darum ist es sehr bequem, darauf zu verzichten und aus dem Verzicht einen Grundsatz zu machen. Gesetze gibt es hier aber überhaupt nicht. Einmal kann ein plattes Dach gut sein, ein andermal ein spitzes. Der gute Architekt muß beide Formen, je nach Bedürfnis, anwenden können. Die wahre Modernität liegt woanders. Auch ist das platte Dach keineswegs etwas Neues. Wenn man Berlin von oben ansieht, wird man finden, daß die Hälfte aller Häuser platte (und trotzdem sehr altmodische) Dächer aufweisen. Es ist also ebenso trivial von vornherein das flache Dach zu wollen, wie das spitze Dach zur Bedingung zu machen — was die Gagfah getan hat.

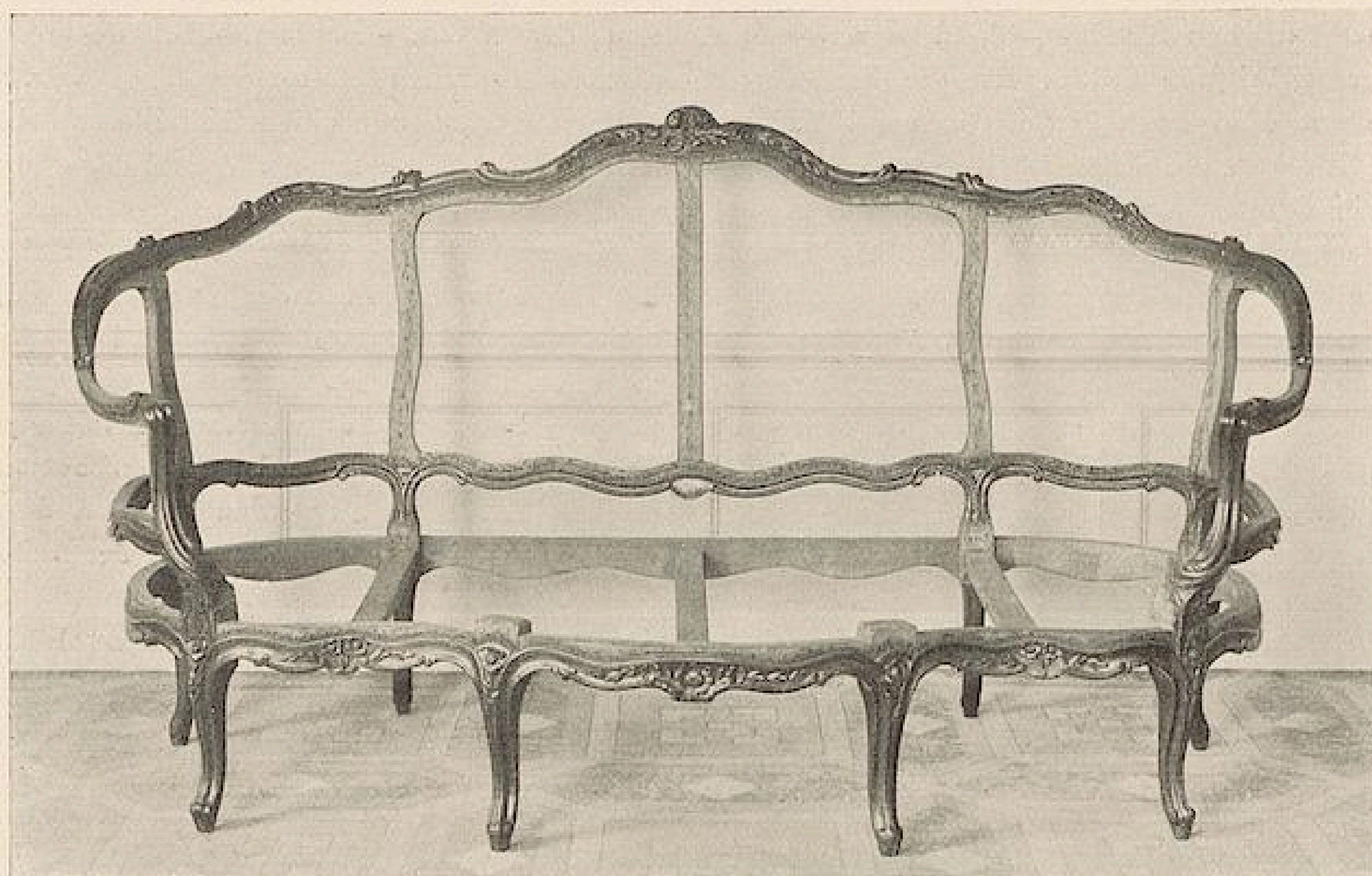
In Zehlendorf, wie überall, ist das Programm herzlich gleichgültig. Keine der beiden Baugruppen will gefallen.

Die Häuser der Gagfah muten allzu wohlfeil und professionsmäßig an, im Äußern wie im Innern. Sie haben recht wenig Anziehendes. Was allerdings nicht zuletzt auch Schuld der ausführenden Baufirma zu sein scheint. Die um zwei Jahre älteren Häuser sind aber, in all ihrer programmäßigen Modernität, um nichts besser. Überall erscheinen die Fenster mehr oder weniger wie regellos in die Mauern geschlagene Löcher, die Formen sind undisponiert, sind unreif, unrhythmisch und unorganisch. Hüben und drüben ist alles noch Versuch; manches Jahr wird noch vergehen, ehe die neue Bauweise die Kraft eines Stils hat. Hier und dort gibt es Stellen, wo Begabung sichtbar wird; doch sind es nur Stellen. Denkt man an gute holländische Siedlungen, so ist der Abstand groß. Freilich, im wohlhabenden Holland wird mit besten Ziegelsteinen gebaut, und in Zehlendorf geht manche Unvollkommenheit auf Kosten der poveren Bauweise. Auch hier kommt, so scheint es, die Armut von der „Poverteh" her.

*

Am Lehniner Platz hat Erich Mendelsohn einen großen Baukomplex errichtet, der für die Zeit sehr charakteristisch ist. Mendelsohn und Oskar Kauffmann, sein kunstgewerbelnder und reich dekorierender Antipode, haben zurzeit vielleicht die meisten Bauaufträge. Beide sind in all ihrer Gegensätzlichkeit Exponenten der Zeit und begegnen sich in einem unbeugsamen Willen zur Wirkung. Das neue Haus, der Kopf eines weiten Baugebietes, umfaßt das Universum-Kino, das Kabarett der Komiker, eine Ladenstraße, Bureauräume u. a. Es beweist einmal mehr, welch ein geschickter und erfahrener Architekt Mendelsohn ist. Geht man durch dieses helle Haus mit verdecktem Licht, so glaubt man sich manchmal in einem Ozeansteamer. Das Ganze ist eigentlich, bis auf die Farben, gut, manches ist imponierend. Doch vergißt man die Formen, sobald man draußen ist. Weil die Kunst nicht genügend beteiligt ist. Es handelt sich um ein großzügiges Experiment und um einen Ingenieurbau. Das Beste steckt in der Anlage und in der Konstruktion; es fehlt die festliche Wirkung, die Musikalität im Ganzen und im Einzelnen. Mendelsohn hat als Architekt den Mut, der derbe Wirkungen nicht scheut. In einem Programmvorwort hat er sich zu seinem eigenen Bau geäußert. In einer Schreibweise, die an Heeresbefehle erinnert. „Einfach, wahres Leben, keine Mätzchen, keine Palastfassade!" Gut. Aber dann heißt es weiter: „Haltgemacht, Universum — die ganze Welt; du sollst hinein, ins Leben, zum Film, an die Kasse!" An die Kasse! Das neue Bauprogramm steht hier im Dienste der Reklame, der Sensation — trotz aller Einfachheit und „Sachlichkeit", nein, mit den Mitteln der Einfachheit und Sachlichkeit. The biggest . . . . !

Karl Scheffler.



SOFA LOUIS XV., FORM CORBEILLE. SIGNIERT NOGARET À LYON

AUSGESTELLT BEI HERRMANN GERSON, BERLIN

Der Bericht in der Chronik des Heftes XII, Jahrgang 1926, über die Sammlung von Frau H. Kröller-Müller in Haag ist dahin zu ergänzen, daß die Sammlung nicht vom Staate käuflich erworben ist, sondern daß sie, um sie ungeteilt zu erhalten, in eine Stiftung umgewandelt worden ist. Diese Stiftung hat eigene Rechtspersönlichkeit. Auf Wunsch der Besitzerin hat ein Regierungskommissar im Vorstand Sitz genommen.



GERARD DAVID, ENGEL DER VERKÜNDIGUNG



HAFNERKRUG
NÜRNBERG UM 1550
AUS DER SIGMARINGER SAMMLUNG



HANS BURGKMAIR, FRAU VON RIETER

DIE SIGMARINGER SAMMLUNG

Dem tatkräftigen Eingreifen Swarzenskis ist es, was niemand mehr zu hoffen gewagt hatte, gelungen, die Sigmaringer Sammlungen im wesentlichen für Deutschland zu retten und die Mehrzahl der wichtigsten Stücke für die Frankfurter Museen zu erwerben. Man kann es noch immer bedauern, daß es nicht möglich war, die schöne Sammlung im ganzen und an ihrem alten Orte zu erhalten, aber nachdem einmal der Fürst den Verkaufsvertrag unterschrieben hatte, darf man die Lösung, die nun gefunden wurde, als die günstigste begrüßen. Zwar verbleiben den Händlern mit den außerdeutschen Gemälden, die zur Zeit in der Münchener Pinakothek ausgestellt sind, sehr erhebliche Werte — ist doch die auf zwei Tafeln gemalte Verkündigung des Gerard David eine der Perlen altniederländischer Kunst —, aber der Nachdruck der Sammlungen lag doch auf dem Gebiete der altdeutschen Kunst, und hier wird Frankfurt einen Zuwachs erfahren, um den andere Museen es beneiden dürfen, um so mehr als die Kaufgelegenheiten immer seltener zu werden scheinen.

In sechs Sälen des Städelschen Institutes sind jetzt die Sigmaringer Schätze ausgebreitet, und man staunt über den Reichtum, der in den engeren Räumen des fürstlichen Schlosses niemals so zur Entfaltung gelangt war. Die Frankfurter Museen werden nur einen Teil dieser Schätze für sich behalten können, da nur ein Viertel der erforderlichen Summe von der Stadtverwaltung bewilligt, der Rest von Privatsammlern und anderen Museen aufgebracht wurde, die nun die Bestände untereinander aufzuteilen haben werden. Daß die Millionenbeträge, die erforderlich waren, so rasch gezeichnet wurden, ist jedenfalls ein erfreuliches Zeichen für die Initiative des westdeutschen Sammlertums. Berlin stand diesmal zurück, und man darf bezweifeln, ob eine so großzügige Aktion hier gelungen wäre, da man immer noch mehr von der Auflösung alter als der Bildung neuer Sammlungen zu hören bekommt.

Das Glanzstück unter den Werken altdeutscher Malerei in Sigmaringen war Altdorfers Anbetung der Könige, eine der farbenprächtigsten und festlich reichsten Kompositionen des



MITTELRHEINISCHER BILDTEPPICH. ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS
AUS DER SIGMARINGER SAMMLUNG



MITTELRHEINISCHER BILDTEPPICH. ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS
AUS DER SIGMARINGER SAMMLUNG

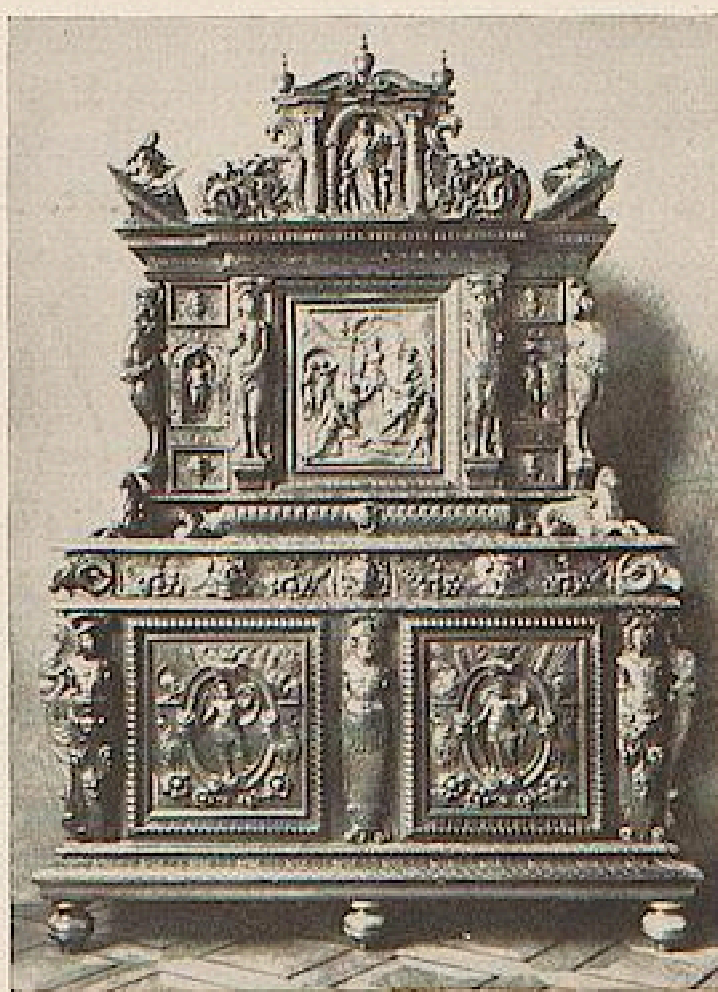
Regensburger Meisters*. Ihm schließt sich als eines der schönsten altdeutschen Porträts das vermutungsweise dem Burgkmair zugeschriebene Bildnis des Herrn Weiß aus Augsburg an. Von dem kölnischen Meister des Bartholomäusaltars stammt eine außerordentlich reizvolle Anbetung der Könige. Der als Kupferstecher berühmte Meister des Hausbuchs ist mit einem seiner seltenen Gemälde, einem Altarflügel mit der Darstellung der Auferstehung Christi, vertreten. Ein Hauptwerk aus der Frühzeit des Bernhard Strigel sind die acht Altartafeln mit Szenen aus dem Marienleben.

Die Gemälde der Sigmaringer Sammlung sind im Jahre 1924 durch eine Veröffentlichung im Städel-Jahrbuch, die Bildwerke durch den reich illustrierten Katalog, den H. Sprinz im Jahre 1925 herausgab, weiteren Kreisen bekannt geworden, nachdem sie durch fünfzig Jahre vor der Profanierung durch den Photographen mit merkwürdiger Scheu behütet worden waren. Noch ungehoben sind aber die Schätze der kunstgewerblichen Sammlungen, die an Zahl wie an Bedeutung die anderen Abteilungen weit übertreffen. Unter den mittelalterlichen Grubenschmelzarbeiten finden sich Stücke von unschätzbarem Werte wie die zwei runden Emailplatten aus Stavelot von dem Meister Godefroid de Claire, die der Fürst Karl Anton mit manchen anderen wichtigen Stücken rheinischer Herkunft während seines langen Aufenthaltes in Düsseldorf erwerben konnte. Das Reliquiar aus Gruol ist eines der bedeutendsten Denkmäler romanischer Goldschmiedekunst Süddeutschlands. Vier romanische Leuchter, eine großartige Reihe gotischer Aquamanilien, ein mit Silberschmelzarbeit gezierter Kelch des frühen vierzehnten Jahrhunderts sind nur ein paar Hauptstücke der reichen Sammlung. Nicht minder berühmt und nun wohl umworben sind die mittelalterlichen Bildwirkereien des Sigmaringer Museums. Ein Bildteppich mit dreizehn Darstellungen aus der Liebesgeschichte des Wilhelm von Orleans nach der Dichtung des Rudolf von Ems findet nur wenige seinesgleichen, ebenso wie ein Teppich mit kämpfenden Waldmenschen, der durch das phantastische Motiv wie durch die prachtvoll erhaltene Färbung besticht. Elfenbeinarbeiten schließen sich an, unter ihnen ein berühmtes Stück aus Salerno, Töpfereien der deutschen Renaissance mit Hauptstücken aus der Nürnberger Werkstatt der Preuning, Gläser, unter denen ein mit Emailfarben bemalter syrischer Becher den Preis verdient, endlich eine Sammlung von Kästchen des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts, wie sie in solcher Zahl kaum an einer anderen Stelle zusammengebracht worden ist.

Der Preis, um den die Sammlung verkauft worden ist, hat in Fachkreisen manche Kritik erfahren; in der Tat beträgt er fast das Doppelte der ursprünglichen Schätzung und damit der Summe, zu der die Sammlung von den Vermittlern übernommen wurde. Aber es mußte die Tatsache gewissermaßen eskomptiert werden, daß eine der letzten großen Gelegenheiten des Kunstmarktes zu nützen war. Nachdem die Sigmaringer Sammlung in ihren Haupteilen in festen Museumsbesitz übergegangen ist, wird hochwertige altdeutsche Kunst wieder um so viel seltener werden, daß die jetzt bezahlten Preise mehr als gerechtfertigt erscheinen.

G.

* Siehe K. u. K. Jahrg. XXVI, S. 330.



SCHRANK. NUSSHOLZ. BURGUND UM 1600
AUS DER SIGMARINGER SAMMLUNG

NEUE BÜCHER

Arnold Federmann: Johann Heinrich Füßli, Dichter und Maler. Mongraphien zur Schweizer Kunst. I. Band. Orell Füßli Verlag, Zürich und Leipzig.

Merkwürdig, daß die Kunsthistoriker diesen eigenartigen Künstler so lange vernachlässigt haben! Füßli war ein Schweizer, der sich in Italien ausgebildet, dann in England gelebt hat und dort berühmt geworden ist, ein Genosse Blakes, ein Maler und Dichter, der Sproß eines uralten Künstlergeschlechts. Seine Biographie gibt Anlaß, viele Zeitverhältnisse, Stilprobleme, Völker und Persönlichkeiten zu betrachten, und so macht der Stoff allein das Buch schon interessant. Hinzu kommt die seltsame Mischung der Gaben. Füßli war Klassizist, Romantiker und auch noch ein Mensch des Barock; er war ein Manierist, der alles gesteigert empfand und ein antikischer Idealisierer, er wollte den edlen Gliederfluß; aber auch das Spukhafte darstellen. In seinen Bildern und Zeichnungen aus altdeutschen und griechischen Sagenkreisen, aus der Bibel und aus Shakespeares Dramenwelt kündigten sich schon spätere Schweizer: Böcklin und Hodler an, ja irgendwie klingt die ganze schweizer Kunst bis zurück zu Urs Graf und Nicolaus Manuel an. Aber auch Michelangelo wird sichtbar, gesehen durch ein literarisches Temperament. Die Lebensbeschreibung eines solchen stark illustrativ empfindenden Künstlers, dessen Motto war: „Je enormer desto besser", muß notwendig eigentümliche Reize haben.

Federmann hat das Wesentliche kurz und mit genauer Kenntnis des Stoffes dargestellt. Er schreibt über die Künstlerfamilie Füßli, über Englands Rolle im achtzehnten Jahrhundert, über Füßlis Jugend und Romreise, über sein Verhältnis zu Blake, über die Londoner Zeit und über die Altersperiode. In die Länge gezogen erscheint das Buch, weil die poetischen Arbeiten und die Briefe mit abgedruckt sind. Hier beginnt der Leser zu ermüden, denn dieses alles ist zeitbefangen. Aufschlußreich ist dagegen wieder der Anhang mit den Bildtafeln.

Jetzt, wo es da ist, wird der Geschichtsfreund dieses Buch kaum noch entbehren können.

Günther Probszt: Friedrich von Amerling, Der Altmeister der Wiener Porträtmalerei. Amalthea Verlag, Zürich, Leipzig, Wien.

Ein ernsthaftes, sorgfältig durchgearbeitetes Buch mit einem genauen Verzeichnis der Werke — über einen Maler, der eine so ausführliche Würdigung kaum verdient. Die Arbeit wird darum am meisten wohl in Wien interessieren, wo man für die toten Meister immer viel übrig hat. Als Beitrag zur Geschichte der Wiener Kunst ist das Buch wertvoll. Um so mehr, als Probszt keineswegs dem furor biographicus verfallen ist. Der Verlag hat für das Buch viel getan, ohne daß man die Mittel immer loben könnte. So sollte, um nur eines zu sagen, mit der farbigen Wiedergabe von Ölbildern endlich Schluß gemacht werden; es kommt nur Schiefes und Falsches heraus. Die Masse liebt freilich diese Art von Reproduktion. Kunstbücher aber sollten für die Anspruchsvollen gemacht werden, sie sollten sich, ebenso wie die Kunst selbst, nur an Leute mit empfindlichen Augen wenden.

Ernst Barlach hat neun Holzschnitte zu Schillers „Lied an die Freude" gemacht (im Verlag Paul Cassirer). Das Thema liegt ihm nicht recht. Sein Lebenswerk ist mehr ein verherrlichendes Lied an das Leid. Auch Holzschnitte so großen Formats geraten ihm leicht ins Stilisierte. Kommt dann eine übergroße Frakturschrift hinzu, so erscheint das Ganze gewaltsam. Aus Einzelzügen aber leuchtet dem Betrachter Barlachs Meisterschaft doch entgegen.

Walter Käch hat eine Predigt Meister Eckharts wie ein von dreiunddreißig Tafeln gedrucktes Blockbuch des fünfzehnten Jahrhunderts behandelt und als Privatdruck herausgegeben. Er beweist damit, daß er ein sehr guter Lehrer für Holzschnitt und Schriftzeichnen ist. Seine, alte Vorbilder paraphrasierende Schrift ist ein schön gefügtes Ornament. Auch ist das nur in fünfzig Exemplaren hergestellte Buch buchtechnisch vortrefflich behandelt. Dieser Spätdruck eines Frühdrucks — so möchte man sagen — verdient einen starken Achtungserfolg.

Claus Wrage, Holzschnitte zu Dantes Divina Commedia. 3 Folgen: Hölle, Fegefeuer, Paradies. Malente-Gremsmühlen, Holm-Presse.

Dieses Werk, in der Form eines Blockbuches hergestellt, ist im Selbstverlag des Künstlers erschienen und legt Zeugnis ab für eine seltene Hingabe an die selbstgestellte Aufgabe. Ein merkwürdiges Unternehmen in dieser Zeit, ganz abseits erdacht und ausgeführt. Das nun fertig vorliegende Werk — 99 Bildholzschnitte und 99 holzgeschnittene Textseiten — weist auf einen Zeichner, dessen Neigung zum Stilisieren durch die Technik des Holzschnittes legitimiert erscheint. Das Ganze ist sehr einheitlich; doch läßt sich nicht verschweigen, daß die Einheitlichkeit durch eine gewisse kunstgewerbliche Haltung erkauft worden ist, und daß das Pathos, dem bei diesem Stoff kaum auszuweichen ist, etwas Ermüdendes hat. Immerhin ist ein solches Werk, das der Künstler bis zum letzten selbst gemacht hat, eine Rarität, der man die Achtung nicht versagen kann. Die Konsequenz macht auch dort noch Eindruck, wo das Künstlerische nicht mehr recht zu fesseln vermag.

Ähnlich sind zwei andere Werke ausgeführt, zwei „Edda-Blockbücher"; doch ist in diesem Fall die Radierung benutzt worden.

Alfred Kubin hat fünfzig Historien des Magisters Johann Prätorius von Rübezahl illustriert. (Im Verlag Johannes Stauda, Augsburg.) Das Buch ist absichtlich altertümlich gehalten. Leider ist, wie bei vielen Büchern, die repräsentativ sein sollen, der Unterschied von Akzidenzsatz und Werksatz nicht genügend berücksichtigt worden. Kubin hat sich dem altertümelnden Buchcharakter etwas angepaßt. Doch dringt überall auch sein phantasievolles Talent durch. Diese lebendigen Stellen sind es, die das Unternehmen rechtfertigen.

Die Neuausgabe des „Goethe" von Carus, dem Arzt, Naturwissenschaftler und Maler, verdient einen besonderen Hinweis. Kurt Karl Eberlein hat sie für den Verlag Wolfgang Jeß in Dresden besorgt und hat ein instruktives Nachwort geschrieben. Was Carus über Goethe sagt, ist in keiner Weise veraltet. Es ist das Bekenntnis eines sehr kultivierten und begabten Mannes. Das Beste, was man über das Buch sagen kann, ist, daß man es mit dem Wunsche aus der Hand legt, irgendwie in würdiger Weise die eigenen Kräfte zu erproben. Es ist von Ehrfurcht diktiert und macht produktiv.

Philipp Franck, der Direktor der Berliner Kunstschule, hat mit Hilfe des Stollberg-Verlages seine Erfahrungen, die er im Zeichenunterricht von Kindern gesammelt hat, in einem Buch „Das schaffende Kind" niedergelegt. Mit den farbigen Tafeln, sieht das Buch etwas anspruchsvoll aus; auch im Text erscheint alles ein wenig überschätzt. Aber es ist eine schöne Liebe für die Aufgabe zu spüren; und das ist die Hauptsache. Über das Problem ließe sich vieles sagen. Man wird damit nun weiter kommen, wenn man die Erfahrungen vor Augen hat, die in diesem Buch niedergelegt worden sind.

Karl Robert Langewiesche hat ein hübsches wohlfeiles Bändchen „Blumen und Gestalten", mit Liedern deutscher Dichter in farbigen Wiedergaben nach Aquarellen Adolf Schrödters, herausgegeben, das gut und gedankenvoll gemacht ist, wie alles, was Langewiesche angreift, und das man Kindern gut in die Hand geben kann. Einen starken Hinweis verdienen auch zwei neue Bände desselben Verlages: „Die vorgotischen Miniaturen" von Hanns Swarzenski und die „Kleinplastik der deutschen Renaissance" von Max Sauerlandt. Auch diesmal hat der Verlag die Bände in hoher Auflage zu einem ungewöhnlich wohlfeilen Preis herausgebracht. Im übrigen sind sie so sorgfältig und zuverlässig gearbeitet, wie alle anderen Serienbücher von Langewiesche.

Anna Rosenthal hat dem Berliner Maler Bernhard Rode (1725—1797) eine Lebensbeschreibung gewidmet, die gut geschrieben und als Beitrag zur Kenntnis der alten Berliner Kunst willkommen ist.

Karl Scheffler.

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Von Hermann Beenken. Deutsche Meister, herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser. Im Insel-Verlag, Leipzig 1927.

In der Serie „Deutsche Meister" einen Band über süddeutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts zu bringen, mag als Wagnis erscheinen. Denn weit weniger als etwa in der Skulptur des dreizehnten oder des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts lassen sich in diesem Zeitraum die Bilder scharfumrissener Meisterpersönlichkeiten gewinnen. Dazu kommt, daß die Qualität der erhaltenen Werke wohl im einzelnen, nicht aber im ganzen an die der Bamberger, Straßburger und Naumburger Skulpturen heranreicht, die Jantzen in den Mittelpunkt seines schönen Werkes über die deutschen Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts in der gleichen Serie gestellt hat. Trotzdem müssen wir gerade für diesen Band besonders dankbar sein, weil er einmal eine Fülle von weniger bekanntem Material einer breiteren Öffentlichkeit darbietet und weil ferner die stilkritische Ordnung dieses Materials in der feinfühligen und scharfsichtigen Darstellung Beenkens eine Bereicherung der wissenschaftlichen Erkenntnis eines der schwierigsten Kapitel deutscher Kunstgeschichte bedeutet, auch da, wo sie — wie zum Beispiel in dem Abschnitt über die Madonna der Mainzer Liebfrauenkirche — nicht völlig zu überzeugen vermag. Ein besonderes Gewicht erhält die Arbeit durch die sorgfältige Einbettung der Einzelfragen in die großen Entwicklungszusammenhänge der geistigen und formalen Probleme im späteren Mittelalter.

Beenken beginnt mit einer ausführlichen Untersuchung der Freiburger Münsterplastik und behandelt anschließend zunächst die Figuren des Kölner Domchors und die Werke des bedeutenden lothringischen Kunstkreises. Weitere Kapitel sind der Plastik in Rottweil, Augsburg und Gmünd gewidmet, was zu einer Auseinandersetzung mit Hartmann führt. Dem Rottweiler „Prophetenmeister" werden als Frühwerke die Figuren vom Oberweseler Chorgestühl, als Spätwerke unter anderen ein Prophet und die sitzende Madonna der Nürnberger Moritzkapelle zugewiesen, während die köstliche, sehr schön beschriebene Rottweiler Maria als überragende Schülerarbeit abgespalten wird. In der Frage nach dem zeitlichen Verhältnis der Figuren in der Straßburger Katharinenkapelle zu denen des Freiburger Heiligen Grabes entscheidet sich Beenken mit Recht für die Priorität Straßburgs. Die Wendung zu einem neuen, malerischen Stil wird an den ausdrucksstarken Gmünder Propheten und verwandten Arbeiten aufgezeigt, die Umbildung des Stils vom Freiburger Heiligen Grabe ins Vollplastisch-Schwere an den großartigen Figuren der Gmünder Verkündigung und den vom gleichen Meister stammenden Strebepfeilerfiguren dargetan.

Das Schlußkapitel bringt die geistesgeschichtliche Ausdeutung des Stilwandels um 1350: es beginnt die Objektivierung der Welt als einer in sich zusammenhängenden Wirklichkeit, aus dem „Raum um uns" (Kathedrale) wird das „Bild vor uns" (Altar, Tafelbild). Damit geht zusammen die franziskanisch verwurzelte, zunehmende Vorliebe für die Vergegenwärtigung der heiligen Geschehnisse, die anscheinend so paradoxe Geburt des Realismus aus dem Geiste der Mystik. Hier sind wesentliche Probleme angedeutet, deren systematische Erforschung eine wichtige Aufgabe kommender Kunstwissenschaft sein wird.

Das Ganze ist in einer Sprache geschrieben, die auch dem rein künstlerischen Gehalt der Werke gerecht zu werden versucht und in der Wortprägung zuweilen den Einfluß Pinders verrät, dem sich Beenken auch sonst verpflichtet fühlt. Die Ausstattung des Bandes ist vornehm und gediegen; unter den Abbildungen, die man hie und da vielleicht noch etwas reichlicher gewünscht hätte, überraschen besonders die packenden Detailaufnahmen der Köpfe. Passarge.



ADRIAN VAN DE VELDE, UFER BEI ZANDVOORT
38 : 28 CM. 52 000 GULDEN



MEINDERT HOBBEMA, LANDSCHAFT
131 : 96 CM. 360 000 GULDEN

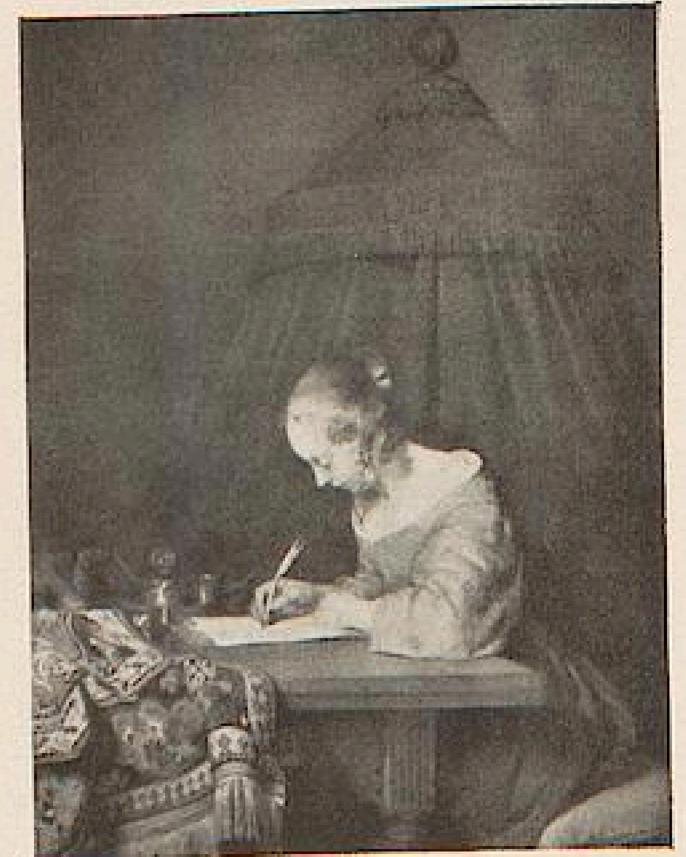
Die Reihe der angekündigten Winterauktionen hat mit der Versteigerung der Sammlung Six in Amsterdam begonnen. Sie hätte nicht sensationeller beginnen können. Es wurden Preise erzielt, wie man sie für ähnliche Werke bisher noch nicht gehört hat. Die Holländer setzten ihre Ehre darein, die Hauptwerke der Sammlung ihrem Lande zu erhalten, und es gelang ihnen in den meisten Fällen im harten Kampfe gegen die Konkurrenz des internationalen Kunsthandels Sieger zu bleiben. Nur die große „Landschaft“ von Hobbema ersteigerte Knoedler für 360000 fl und Colnaghi kaufte Rembrandts radiertes Bildnis des Bürgermeisters Six im zweiten Zustand für den phantastischen Preis von 90000 fl. Ein sehr schönes Bild von Terborch „Der Brief“ wurde von dem Petroleumkönig Deterding, der vor zwei Jahren die „Straße“ des Vermeer für das Mauritshuis kaufte, der gleichen Sammlung überwiesen, das „Interieur mit dem Wäscheschrank“ von Pieter de Hooch kaufte die Rembrandtvereinigung für das Reichsmuseum. Ein reizendes Bildchen des Jan Steen „Die Austernesserin“ erwarb ein Privatsammler für 190000 fl, die „Kuhweide“ von Potter brachte 78000, die „Ansicht von Delft“ des Jan van der Heyden 108000, der „Strand von Zandvoort“ von A. van de Velde 52000, eine „Mondlandschaft“ des Aert van der Neer 44000, eine Ansicht der „Utrechter Marienkirche“ von dem bisher noch immer bescheiden gewerteten Maler Saenredam 41000 Gulden. Die bedeutendste unter den Rembrandtzeichnungen erzielte 39000, zwei andere Blätter 18000 und 15000 fl.



JAN STEEN, DIE AUSTERNESSERIN
$20^1/_2 : 14^1/_2$ CM. 190 000 GULDEN

Mit dieser Versteigerung ist in der allgemeinen Preisentwicklung ein neuer Schritt nach aufwärts getan. Es wird immer deutlicher, daß der Markt hochwertiger Kunstwerke allein von dem Dollar beherrscht wird, dessen heimliche Konkurrenz auch zu Amsterdam die Preise in so schwindelnde Höhen trieb. Daß ein kleiner Terborch, wenn er auch in seiner Art noch so vollkommen sein mag, eine halbe Million Mark wert sein soll, will uns nicht eingehen. Dagegen mag von Amerika gesehen der Preis von etwas über 100000 Dollar sich eher rechtfertigen, da man die Kaufkraft des Dollar im eigenen Land und nicht seinen Tauschwert in Europa in Rechnung stellen muß.

Holland hat diesmal die Konkurrenz aus dem Felde geschlagen, und durch die Opferwilligkeit reicher Kunstfreunde gelangten zwei Hauptstücke der Sammlung sogar in öffentlichen Besitz. Die europäischen Museen aber werden auf dem Markte der großen anerkannten Werte immer mehr zur Ohnmacht verurteilt. Die Summen, die ihnen für Ankäufe zur Verfügung stehen, sind noch immer nach Vorkriegsgeld berechnet. Sie müßten verzehnfacht werden, um der stetigen Abwanderung wertvollen Kunstgutes nach Amerika wirksam entgegentreten zu können. Im Falle der Sigmaringer Sammlung ist es einmal gelungen. Das Schicksal des Welfenschatzes dagegen scheint besiegelt zu sein. Man hört von einem Zehn-Millionen-Gebot. Aber man merkt hier nichts von einer nationalen Bewegung, wie sie sich in Holland beim Verkauf der Six-Sammlung erhoben hat. Der einzigartige Schatz mittelalterlicher Goldschmiedekunst, der übrigens längst schon außer Landes ist, wird, in amerikanischen Museen und Privatsammlungen aufgeteilt, seiner Heimat für immer entfremdet werden. r.



GERARD TERBORCH, DER BRIEF
38 : 29 CM. 290 000 GULDEN

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. OKTOBER, AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



GUSTAVE COURBET, DIE BADENDEN

MUSEUM MONTPELLIER



COURBET UND BRUYAS

VON

CURT GLASER

Am 31. Dezember des Jahres 1877 ist Gustave Courbet gestorben. Man hat in Paris merkwürdig wenig der fünfzigjährigen Wiederkehr dieses Tages gedacht. Es ist, als lebte im Unterbewußtsein noch immer etwas von dem alten Groll der bürgerlichen Welt gegen diesen Aufrührer, dem man die Freundschaft mit Proudhon und seine sozialistische Gesinnung verargte, und dem man seine Teilnahme am Aufstande der Commune und die angebliche Mitschuld am Sturz der Vendômesäule niemals verziehen hat. Es ist wahr, daß Courbets Temperament ihn immer auf die Seite der Revolutionäre zog, aber Politik lag ihm im Grunde fern; er war ein Revolutionär der Kunst, und in die Affären der Politik ließ er sich mehr hineinziehen, als daß er durch eigene Überzeugung zur Mitwirkung getrieben worden wäre.

Er rühmte sich in späterer Zeit selbst, er habe mit seinem Bilde der „Steinklopfer" als erster die soziale Frage erhoben. In Wahrheit aber war es so, daß er nur ein Motiv gefunden hatte, das ihn künstlerisch interessierte. An der Straße bei Maizières hatte er die beiden Leute gesehen. Der Gedanke ergriff ihn: dieser alte Mann, der sein ganzes Leben nichts anderes getan hatte als Steine klopfen, und der Junge, der sein ganzes Leben lang nichts anderes tun würde. Er bestellte die beiden in sein Atelier. So entstand das Bild. Proudhon lieferte nachträglich den Text einer flammenden Anklage gegen die Gesellschaft, die zwei Menschen zu solchem Dasein verurteilte, und Courbet, der sich zuerst dagegen wehrte, nahm die Erklärung schließlich an. So wurde er der Maler des Sozialismus.

Was man ihm aber noch weniger verzieh als diese staatsgefährliche Gesinnung, war die Häßlichkeit seiner Modelle. Kein anderes Bild hat einen solchen Sturm der Entrüstung erregt wie seine „badenden Frauen", die er im Salon des Jahres 1852 zeigte. Napoleon schlug mit der Reit-



GUSTAVE COURBET, BILDNIS ALFRED BRUYAS

MUSEUM MONTPELLIER

peitsche nach dem Bilde, und Courbet soll, als er es erfuhr, gesagt haben: „Schade, hätte ich es vorher gewußt, hätte ich eine dünnere Leinwand genommen; er hätte ein Loch geschlagen, ich hätte ihn auf Schadenersatz verklagt. Das hätte einen schönen Prozeß gegeben.“ Selbst ein Künstler wie Delacroix fand kein Verständnis für die Schönheit des Bildes. Er schrieb in sein Tagebuch: „Was für ein Bild! Was für ein Gegenstand! Die Gemeinheit der Formen mag noch hingehen; aber die Gemeinheit und die Sinnlosigkeit der Idee sind abstoßend; und alles zugegeben, wenn wenigstens diese Idee klar zum Ausdruck gebracht wäre!“ Kein Wunder, daß andere noch schärfer urteilten. Um so erstaunlicher aber, daß das Bild einen Käufer fand, und es lohnt wohl, bei dem Manne ein wenig zu verweilen, der das Ärgernis auf sich nahm und dem Urteil der Welt zum Trotz diesem Hymnus auf die Häßlichkeit in seinem Hause einen Platz gab.

Der Käufer der „Baigneuses“ war alles andere als ein Sozialist und Revolutionär, alles andere als ein Gesinnungsgenosse des Malers, dem es darauf angekommen wäre, die Bürger zu schrecken, wie man es von Courbet annahm, dem man den guten Rat gab, nun endlich den Weg zu suchen, dem Publikum zu gefallen. Er war ein Ästhet, ein Liebhaber der Kunst, der wohlhabende Bürger einer reichen und vornehmen Provinzstadt, er war im Grunde seiner Seele ein Romantiker, und es war um all deswillen um so erstaunlicher, daß er es wagte, dieses Bild zu erwerben und sich als einen Bewunderer und Anhänger des Verfehmten zu bekennen.

Alfred Bruyas war der Name dieses merkwürdigen Mannes, der als Sohn wohlhabender Eltern im Jahre 1821 geboren, sein Leben der Liebe für die Kunst weihte. Als Fünfundzwanzigjähriger war er nach Rom gereist, wo er Cabanel begegnete, der als erster sein Porträt gemalt hat. Im Umgange mit dem Maler, mit dem ihn bald enge Freundschaft verband, entdeckte er seine Berufung zum Dienste an der Kunst, so wie er ihn verstand. Er wurde „amateur“, er fühlte sich wohl nur mit Bildern, in Ateliers, in Gesprächen über Kunst, er begann zu sammeln, und da er am liebsten das Bild selbst entstehen sah, so ließ er, von der Natur nicht mit schöpferischem Talente begabt, immer wieder sein Bildnis malen, um wenigstens passiv an dem Werke des Künstlers beteiligt zu sein.

Nicht weniger als siebzehn Porträts des Mannes enthält die Sammlung, die Bruyas seiner Vaterstadt Montpellier übergab, und die heute ihrem Museum den besonderen Wert gibt. Seine Mitbürger haben ihm auch die angebliche Eitelkeit, die in dieser Bildnisgalerie zum Ausdruck käme, verargt. Aber es wäre ebenso abwegig, wollte man Rembrandt Selbstgefälligkeit vorwerfen, weil er immer wieder die eigenen Züge malte. Bruyas fühlte sich schöpferisch, wenn er sein Bildnis durch die Hand seiner Maler verwirklichen ließ. Konnte er nicht selbst malen, so wollte er doch seine Vorstellung von der Malerei auf andere übertragen, und er hat gerade mit Courbet, dem er zum ersten Male im Jahre 1853 begegnete, viele Gespräche über die „Solution“ geführt, die Lösung, die wohl nichts anderes gewesen ist als das, was Cézanne mit „réalisation“ zu bezeichnen pflegte. Auf einem der Bildnisse, das Courbet von ihm gemalt hat, ist ein Buch zu sehen, das die Aufschrift trägt: „Etude sur l'art moderne, Solution. Alfred Bruyas“. Das Buch ist nicht geschrieben worden. Aber man kann wohl annehmen, daß es geplant war, und



EUGÈNE DELACROIX. BILDNIS ALFRED BRUYAS

MUSEUM MONTPELLIER

man muß bedauern, daß es nicht vollendet wurde, da man aus ihm sicherlich manches von Courbets Meinung über die Kunst erfahren hätte, wie in Conrad Fiedlers Schriften Gedanken, die ihn mit Marées verbanden, ihren Niederschlag gefunden haben.

Bruyas begnügte sich, gemalt zu werden. Die Galerie seiner Bildnisse ist ungleichmäßig genug. Was an all diesen Porträts fesselt, sind oft weniger die malerischen Qualitäten als die vornehm durchgeistigten Züge des Dargestellten mit den melancholisch beschatteten Augen, der schmalen Nase und dem rötlich dunklen Vollbart, die Züge eines leidenden, eines von Krankheit gezeichneten Menschen, einer Hamletnatur, wie Delacroix ihn charakterisierte, der von allen das edelste Bildnis gemalt hat. Delacroix ließ sich nicht oft zu einem Porträt herbei. Er begegnete Bruyas in einer Aus-



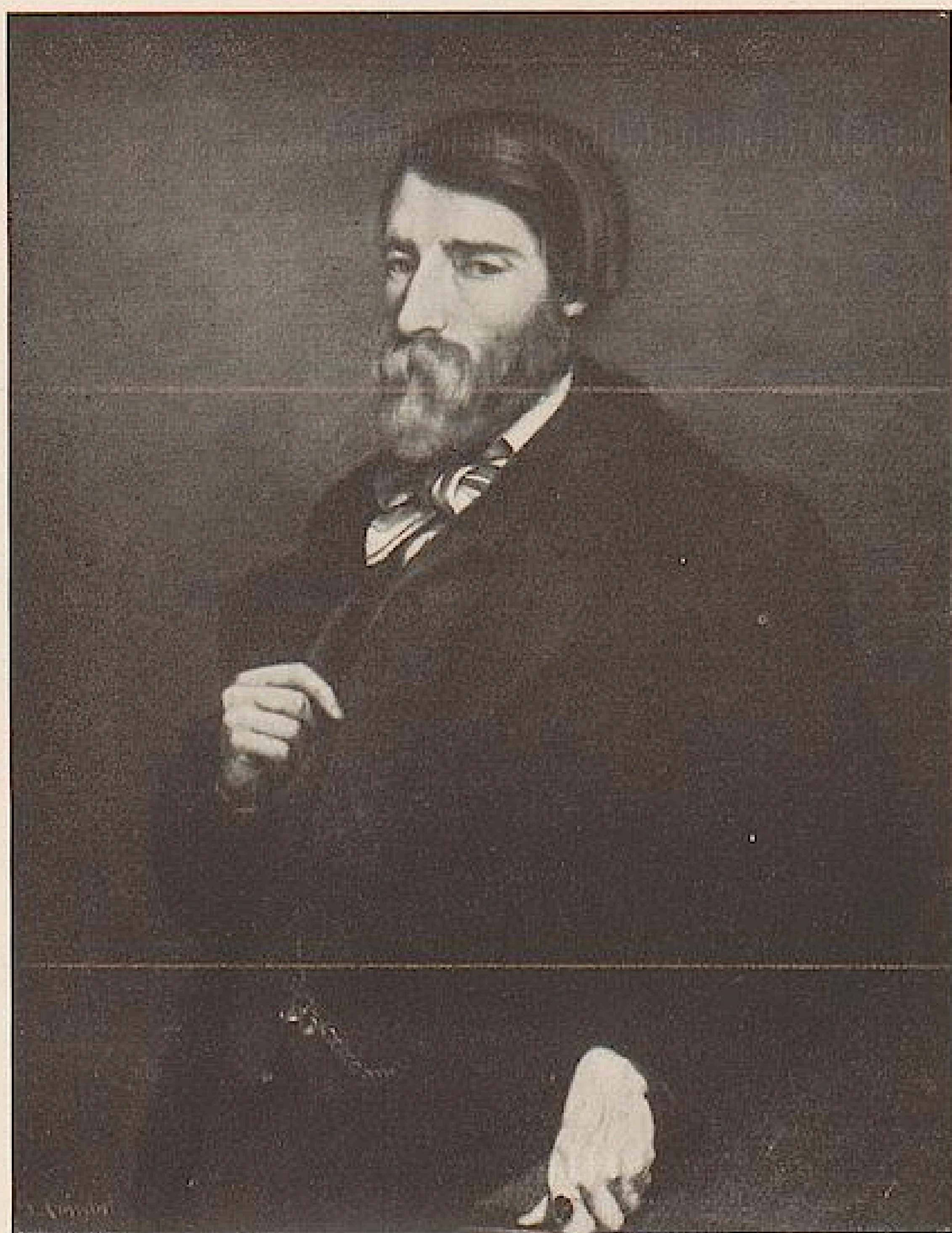
EUGÈNE DELACROIX, BILDNISZEICHNUNG ALFRED BRUYAS

MUSEUM MONTPELLIER



GUSTAVE COURBET, „BON JOUR, MONSIEUR COURBET“

MUSEUM MONTPELLIER



GUSTAVE COURBET, BILDNIS ALFRED BRUYAS

MUSEUM MONTPELLIER

stellung, und er schrieb ihm: „Ich erkenne mich in Ihnen wieder“. Er hätte einem Bruyas nichts Schöneres zu sagen vermocht, und er forderte ihn selbst auf, ihm zu dem Bildnis zu sitzen, das in der Tat wie die Inkarnation seines anderen Selbst erscheint, das Wunschbild jener Hamletnatur, die Delacroix in sich selbst verspürte. Es wurde zugleich eines der edelsten Werke der neueren Malerei, eines Tizian würdig in der leise vornehmen Haltung und dem schmelzenden Klang seiner Materie.

Sollte man unter all seinen Bildnissen den wirklichen Bruyas suchen, so möchte man ihn so denken, wie Delacroix ihn gemalt hat. Und doch war Courbet sein Freund, muß er in dessen Malerei seine Vorstellung von der „Solution“ am reinsten verwirklicht gefunden haben. Courbet schrieb ihm in einem Briefe: „Ja, unsere Begegnung war vom Schicksal voraus bestimmt. Nicht wir sind uns begegnet, sondern unsere ‚Solutions‘.“ Bruyas hatte Courbet eingeladen, ihn zu besuchen, und im Jahre 1854 verbrachte der Maler mehrere Monate in Montpellier. Die schönste Frucht der Begegnung ist das Bild, das den Titel trägt: „Bonjour, Monsieur Courbet“, unter dem frischen Eindruck der sonnenhellen, südlichen Landschaft gemalt, in der der Maler von dem Gastfreunde und seinem treuen Diener bewillkommnet wurde.

Nicht bonjour Mr. Bruyas, sondern bonjour Mr. Courbet heißt das Bild, und es spricht aus den Gebärden gegenseitiger Begrüßung der Stolz eines Künstlers, der von dem Gefühl seiner Bedeutung durchdrungen ist. Auch dieser berechtigte Stolz, der Überheblichkeit dünkt, ist Courbet von seinen Zeitgenossen verübelt worden. Kein anderer ist so durch alle Gossen der Karikatur gezerrt worden, kein anderer hat so durch seine Persönlichkeit, schon durch seine äußere Erscheinung, seinen auffälligen Bart, wie durch seine Werke die Mitwelt beschäftigt. Als im Jahre 1855 Bilder von ihm in Frankfurt ausgestellt waren, stand in einem Klub eine Inschrift: „Hier ist es verboten, von den Bildern des Herrn Courbet zu reden“, und in einer Gesellschaft bei einem reichen Bankier fand jeder Gast in seiner Serviette einen Zettel: „Heute abend wird nicht von Herrn Courbet gesprochen.“

Kein Wunder, daß in einer Provinzstadt wie Montpellier der Freund und Mäzen des Malers vielen Anfeindungen ausgesetzt war und mit der Schenkung seiner Sammlung wenig Dank erntete. Champfleury hatte den Sammler im Jahre 1852 besucht und die freundliche Aufnahme mit einem hämischen Artikel in der Revue des deux mondes beantwortet, den er in den „Sensations de Joquin“ unter der Überschrift „Histoire de M. T...“ noch einmal abdrucken ließ. Die Sammlung, die Bruyas seiner Vaterstadt vermachte, läßt merkwürdigerweise in ihrer Gesamtheit den ausgesprochenen Charakter vermissen, den man nach dem Wesen und dem Schicksal ihres Urhebers, den Verdier einmal als dornengekrönten Christus gemalt hat, vermuten möchte. Er hat nicht immer das Beste gewählt. Aber sein Weg führte von Cabanel und Glaize über Couture und Tassaert zu Delacroix und Courbet, und dieser Weg spricht für den Sammler, wie es für den Kenner spricht, daß er als einer der ersten die Bedeutung Courbets geahnt hat, für den Menschen, daß er um seiner Überzeugung willen alle Anfeindungen auf sich genommen hat. Darum soll, wenn Courbets gedacht wird, auch der erste Sammler seiner Werke nicht vergessen sein.



CONRAD FELIXMÜLLER, SELBSTBILDNIS MIT FRAU. 1928

MALERGLÜCK UND LEBEN

VON

CONRAD FELIXMÜLLER

Man muß schon sehr unglücklich veranlagt sein und mit sich und der Welt hadern, wenn man sein Glück nicht aus sich und seinem Umleben beziehen kann. Zumal als Maler — der dann Motive suchen geht, den Modellmarkt abklappert, interessante Themen aus Welt und Religionsgeschichte komponiert oder ein Käsestilleben in eigens erknobelter Technik und Perspektive wiedergibt. Probleme stellt und mit Tricks löst. Zu jeder passenden und unpassenden Gelegenheit gigantische Theorien aufstellt und tiefsinnige Gesichter von Denkerfalten zernarbt und von Lockenbüscheln überwölbt herumträgt. Kurz – Minderwertigkeit von weltschmerzlicher Genietuerei verdrängt.

Etwas anders wird es, wenn fruchtbare Liebe in Kindergeschrei mit kraftvollem Appetit und zerrissenen Hosen, Strümpfen, Stiefeln der Kunst-



CONRAD FELIXMÜLLER, MEINE SÖHNE. 1928

philosophie ein Ende macht. Wenn der tägliche Tag mit seinem ganzen Drum und Dran einem so in Fleisch und Blut übergeht, daß in der kärglichen träumerischen Stunde die stillende Mutter zu malerischer Pracht und zu einem Bilde wird. Dann zeichnet man alles so wie es steht und liegt, höchst natürlich auch die schundige Möblierung seines dürftigen Malerheims. Und das von allem Einverständnis mit der Welt erfüllte Glück seines Lebens ist gerade der richtige Vorwand zur Malerei.

So etwa begann der Zusammenbruch hochgespannter Ideen über Kunst und Welt.

Tägliche Not rückte immer umfangreicher in den Vordergrund, oft mußten Pinsel und Palette ruhen. Statt Kunstdebatten gab es Mietstreitigkeiten, Steuerpfändungen oder Pumpinterventionen. Darnach Sparmaßnahmen, Erziehungs- und Schulfragen und Gartenarbeiten. Die größer gewordenen Jungens verfrühstückten mehr als gute Malerei an einem Tage einbringt. Deshalb eigner Gemüse- und Kartoffelanbau. Und nicht nur das: aus diesem um tägliche Notdurft durchsorgten Leben entsteht ein Lebensbild, dem der noch so geübte Pinsel kaum folgen kann. Die herrliche Erscheinung lebensfroher Kinder enthusiasmiert das Malerherz in trüben wie in frohen Tagen. Im Felde wie im Hause. Und jede Situation ist recht. Über die Gedanken um Not oder Glück entsteht unter kämpferischem Muß Bild um Bild. Ists nicht die vielgeliebte Frau — sind's die Kinder. So richtig himmlische Rosen im irdischen Leben.

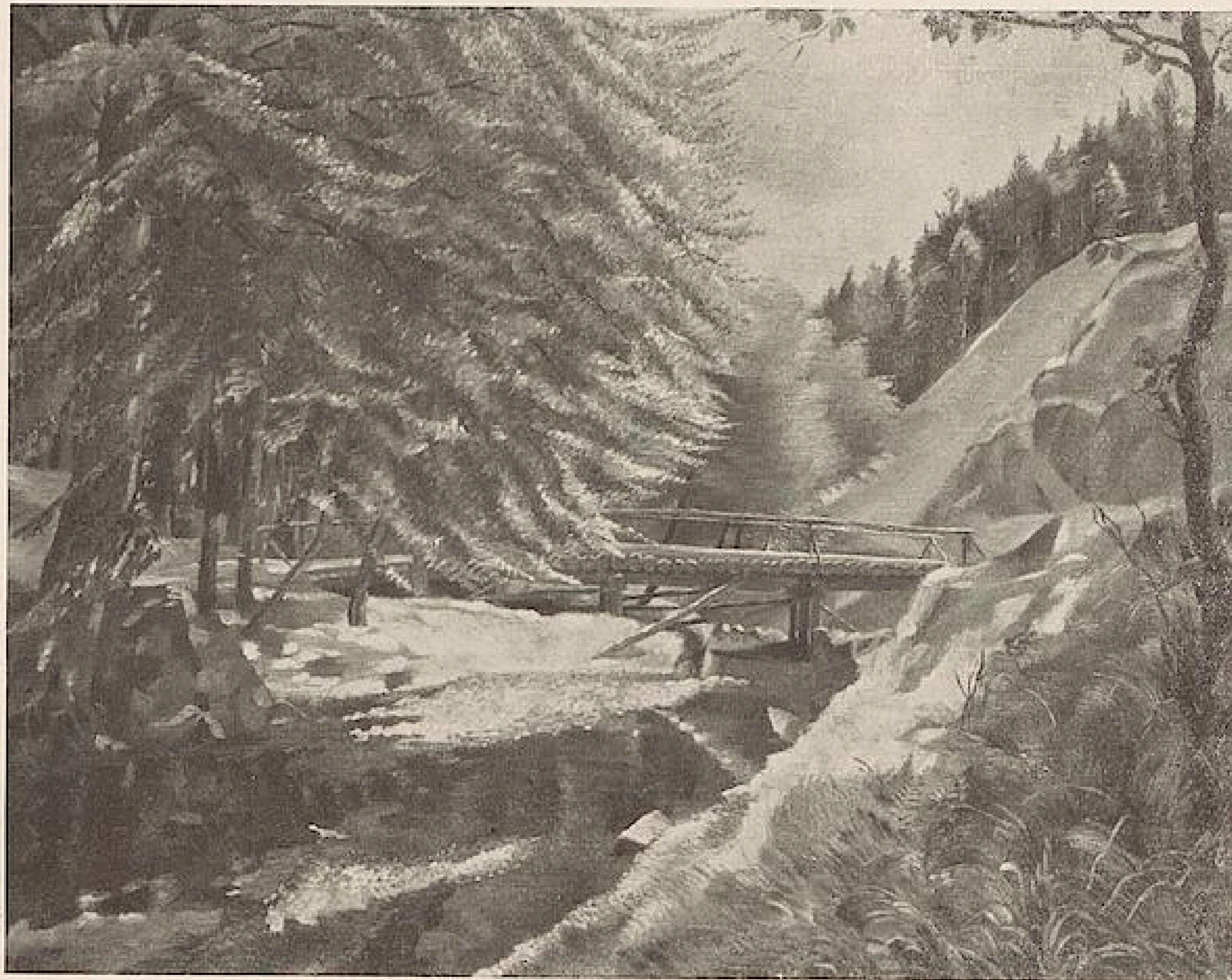
Chronologisch baut sich das eigne Leben im Malerwerke auf. Von der dunklen Stadt, — dem Herkommen — über Theorien, Studien, Problemen um Welt und Ich, Politik, Literatur, Musik und Kunst — zum Weib. Von da an Selbstbesinnung und Empfindung eignen Lebens. Und darnach die Entdeckung, daß alle Empfindung allmenschlich ist. Also lebte man frei der Weisheit offen entgegen.

Zu Anerkennungen kamen genug Anfeindungen und neben hastigen Spekulanten entstanden wahre Freunde, deren mit Vorliebe gemalte Porträts Wegstationen bleiben. Als Letzte das kürzlich gemalte Porträt des unentwegtesten Freundes, Sammlers und Förderers Carl Sternheim, der durch sein eigenes Werk über snobistischem Geplärr unsrer Zeit steht und mit seinem persönlichen Leben kultiviertester Art zwischen erlesensten Kunstwerken aller Epochen eine Bejahung und Bestätigung künstlerischen Wollens und Seins, dazu mit prägnantesten Worten, dem Maler gab.

Alle Umstände des Lebens entstehen in Bildern. Dazu die Landschaften — Klotzsche, herrlich zwischen Wäldern und Feldern, blumigen Gärten und sandiger Heide gelegen — als Schauplätze unglücklicher und freudiger Episoden. Ist es ein Mensch im Bild – sinds die immer erlebten Nächsten: beim täglichen Brot, beim Spiel, bei der Musik, liebend, krank umsorgt, im Garten, am Meer, animalisch faszinierend; und immer wieder das Porträt. Erst an der Mutter Brust, später die ersten Schritte, Schlittenfahren, Seifenblasen, masernkrank. Ist das letzte Bild noch der unbewußte kleine Mensch — muß nach der ersten Scheu das erste Bewußtsein, in seiner kindhaften Kraßheit den Menschen total verändernd – festgehalten werden. Der Anzug in Blau oder die Bluse in Grün spielen eine große Rolle. Einmal ist's das ungeschnittne Haar — ein andermal ein zarter milchiger Flaum um den glanzroten Mund, der den Maler reizt.

Manchmal geht der Maler mit dem kleinen Modell Hand in Hand — wenn die Katze mitgemalt wird. Für eine Stunde Modellstehen gibt's fünfzehn Pfennige — und da die Modelle wissen, daß es bei reibungsloser schneller Arbeit darnach einen Ausflug zur Rähnitzer Windmühle oder in ein Museum zur Stadt gibt, wird bei saftigen Reden malgerecht posiert. Strich um Strich unterliegt strenger kameradschaftlicher Kritik, die, unverbildet, nur das Natürliche will und fern doch falscher Kunsttheorien auch das Natürliche schafft: die Welt, die ich als Mensch wahrhaft kenne, da ich sie selbst um mich, durch mich, geschaffen habe und die in meinem Innern fließend erlebt wird ohne Spekulation auf Kunst, Motiv oder zeitgemäße Sensation. So daß ich von meiner Kunst zu sagen wage, in ihr ist nur das gestaltet und wiedergegeben, was ich selbst gesehen, erlebt und erfühlt habe — als Gegenstand, in der Empfindung wie in Form und Farbe.

Mit dem Auge und dem Herzen eines die Malerei von Kindheit an leidenschaftlich betreibenden und liebenden, zwischen Not und Glück schwebenden Menschen.



CONRAD FELIXMÜLLER, BRÜCKE ZUM STEINBRUCH. 1928



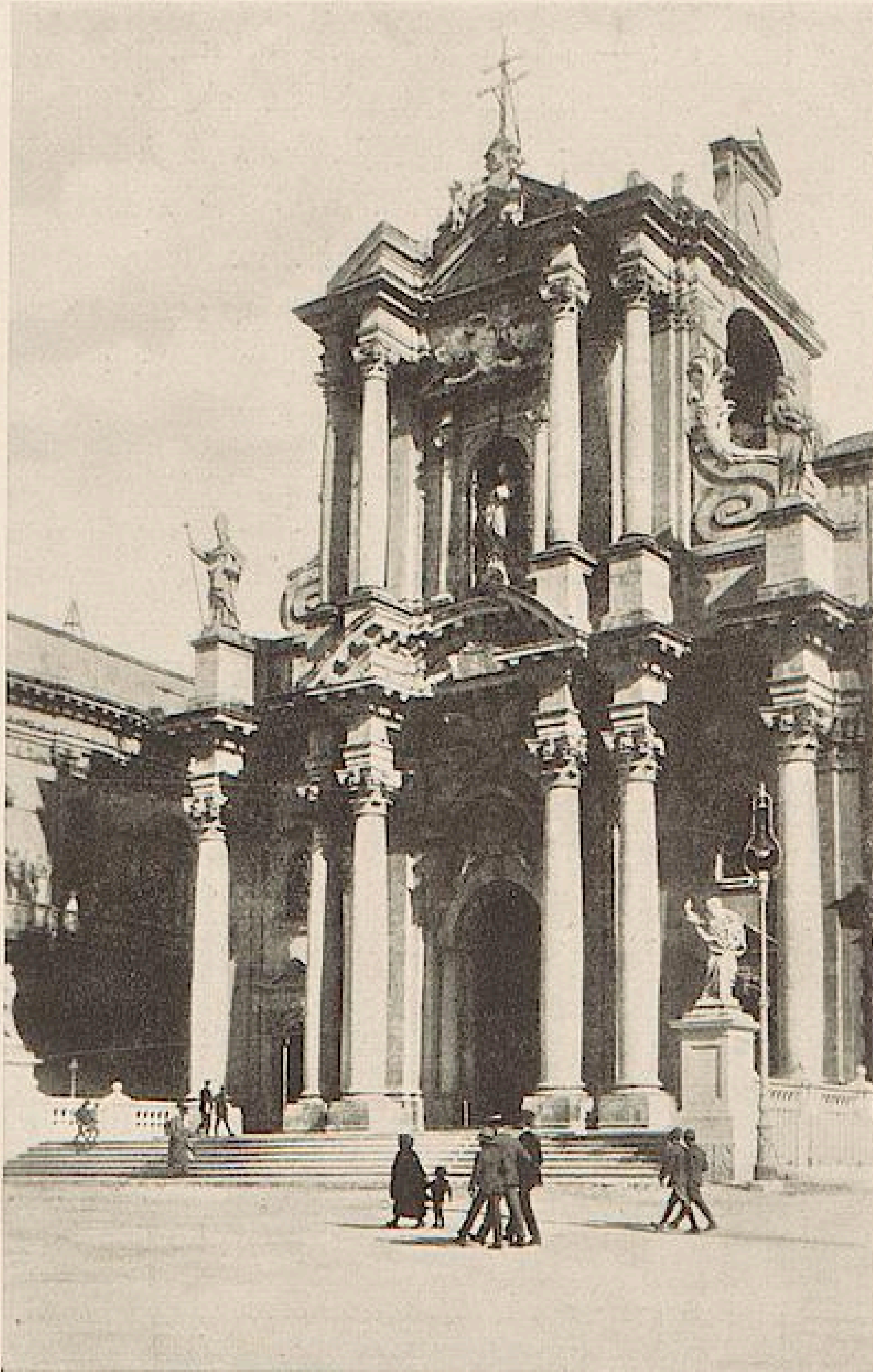
SYRAKUS, DER DOM

DIE WIEDERHERSTELLUNG DER KATHEDRALE VON SYRAKUS

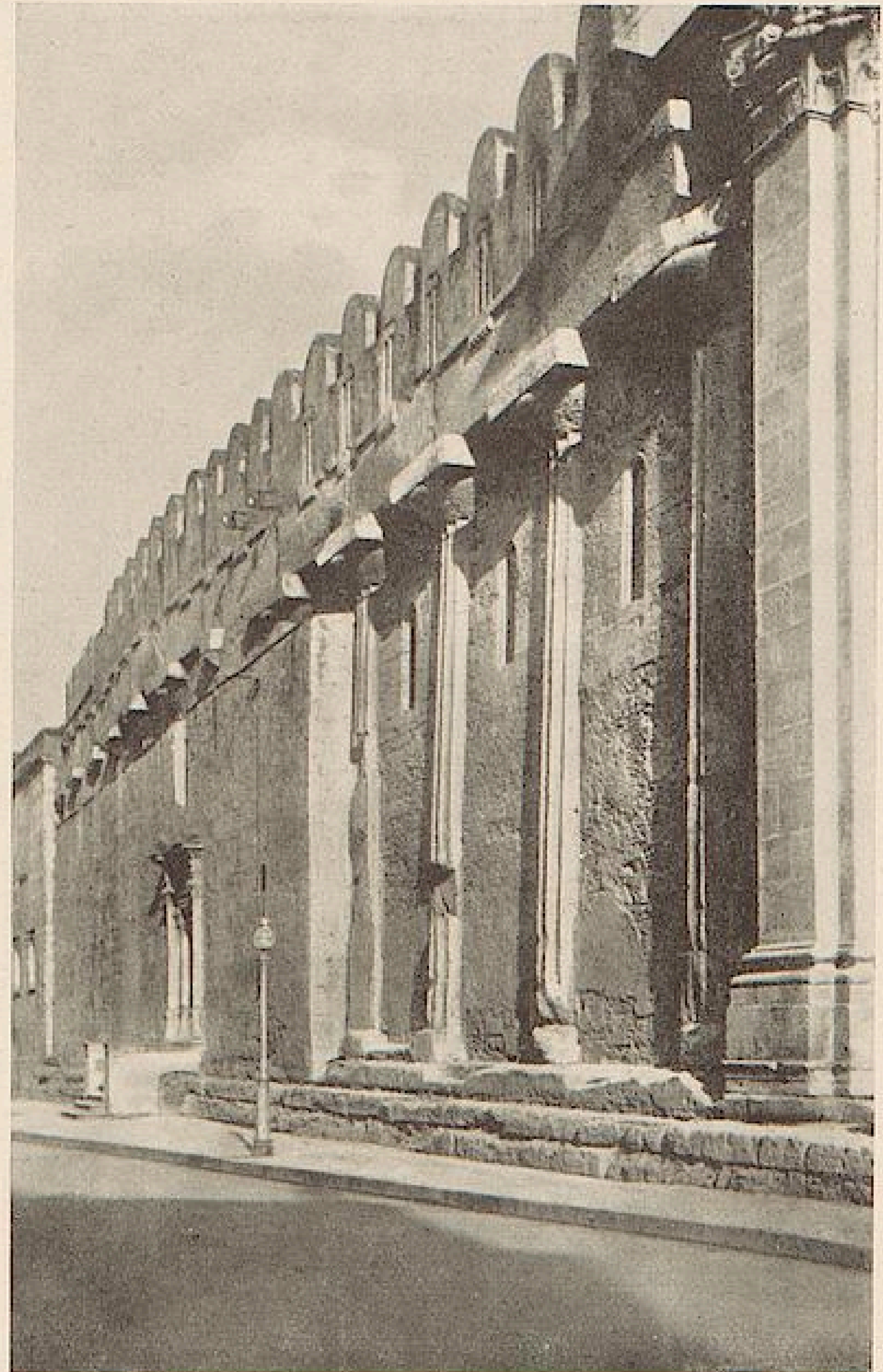
VON

HANS BÖRGER

Vergleicht man den heutigen Zustand der Stadt Syrakus mit dem der letzten Jahre vor dem Weltkriege, so findet man gar bald heraus, daß sich hier vieles in den seither verflossenen andert-halb Jahrzehnten verändert hat. Das in Rom kulminierende intensive Leben des modernen Italien brandet selbst an diesen entlegenen Winkel des südlichen Sizilien heran. Syrakus, das früher räumlich völlig beschränkt war auf die Altstadt der antiken Siedelung — etwa wie Girgenti auf die Akropolis von Akragas —, dehnt und streckt sich, greift von der Insel Ortygia nach beiden Seiten auf das Festland über und macht Miene, langsam wieder in den Umfang des antiken Stadtgebietes hineinzuwachsen. Die Wohlhabenheit der Stadt, die zugleich Kriegshafen ist, steigt sichtlich, und die Einwohnerzahl hat sich seither fast verdoppelt. Die Reinlichkeit der Straßen, die einst so viel zu wünschen übrig ließ, ist außerordentlich gewachsen; es gibt mehr und bessere Hotels und Cafés als ehedem — kurz: es läßt sich leben im modernen Syrakus. Weniger ins Auge springend auf den ersten Blick als diese zivilisatorischen Veränderungen, aber um so bedeutender und nachhaltiger in der Wirkung, wenn man sich vertieft, sind die Leistungen, welche Kirche und Staat, unterstützt von Privaten, auf kulturellem Gebiet zuwege gebracht haben. Ich meine in erster Linie die nach mehrjähriger mühevoller und verantwortungsvoller Arbeit beendete Wiederherstellung der Kathedrale von Syrakus. Wie delikat diese Aufgabe war und von welcher Art die Fragen waren, vor die die maßgebenden Instanzen, Monsignore Giacomo Carabelli, der Erzbischof von Syrakus, und Se-



SYRAKUS, DER DOM. FASSADE VON POMPEO PICARALE



SYRAKUS, DER DOM. NORDSEITE

nator Paolo Orsi, der Soprintendente alle antichità della Sicilia, in diesem Falle gestellt waren, erhellt ohne weiteres aus der Betrachtung der komplizierten Baugeschichte der Kathedrale. Stellen wir zunächst einmal das Außerordentliche fest: die Kirche ist hineingebaut in einen dorischen Tempel, einen Peripteros Hexastylos, der nicht lange vor der Mitte des fünften Jahrhunderts vor Christus, vielleicht noch während der Regierungszeit Hierons I. (479—467) errichtet wurde und wahrscheinlich der Athena geweiht war. Auf dem höchsten Punkte der Insel Ortygia an Stelle eines hocharchaischen Heiligtums erbaut*, beherrschte dieser Tempel, dessen glanzvolle dekorative Ausgestaltung noch Cicero in seiner Anklage des Verres rühmend erwähnt, weithin die Silhouette der Altstadt, ein Wahrzeichen für den Schiffsverkehr dieser griechischen Weltstadt des Altertums.

* Vgl. P. Orsi, Gli scavi intorno a l'Athenaion di Siracusa negli anni 1912—17.

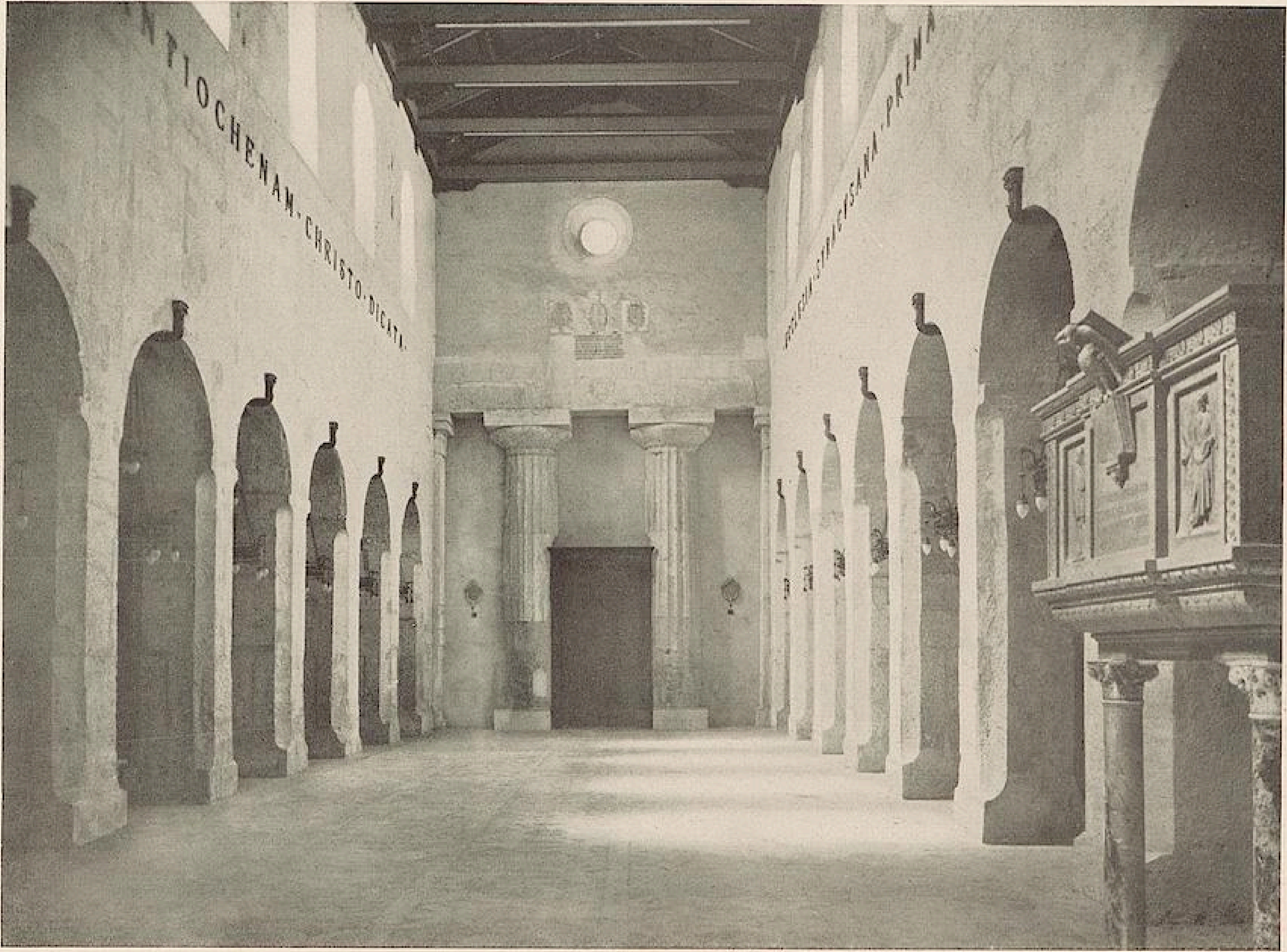
Verhältnismäßig spät erst — im siebenten Jahrhundert — räumte die jungfräuliche Athena der jungfräulichen Mutter Gottes den Platz, verwandelte man den zur halben Ruine gewordenen Tempel in eine christliche Kirche. Man schloß die Interkolumnien des Säulenumgangs durch Mauern, löste die Wände der Cella in von Pilastern getragene Rundbögen auf, nahm die Querwand des Opisthodoms und den stark erhöhten Fußboden der Cella fort (so daß die Säulen und Pilaster auf besonderen Basen zu ruhen scheinen) und verlegte den Eingang von Osten nach Westen unter Beibehaltung der beiden Säulen in antis, die nun das neue Portal flankieren. In engster Anlehnung also an die ursprünglichen Grundrißverhältnisse entstand so eine richtige dreischiffige Basilika, der im Osten drei halbkreisförmige Apsiden — eine große für das Mittelschiff, zwei kleinere für die Seitenschiffe — vorgelegt wurden, wozu vermutlich im Westen die übliche Vorhalle trat, von der



SYRAKUS, NÖRDLICHES SEITENSCHIFF DES DOMS
BLICK NACH WESTEN

allerdings keine Reste auf unsere Tage gekommen sind. Natürlich mußte man das antike Marmordach des Tempels, soweit es noch intakt war, dem Schema der Basilika zuliebe entfernen, und der des antiken Kranzgesimses beraubte Fries von Triglyphen und Metopen — zum Teil gut erhalten an der nördlichen Langseite des jetzigen Baus — wurde mit einer Zinnenbekrönung versehen, eine Formenmischung, wie sie in der Welt nicht zum zweitenmal vorkommt. In diesem baulichen Zustande scheint die neugeschaffene Basilika die zwei Jahrhunderte arabischer Herrschaft überdauert zu haben (wir wissen nicht, ob sie zeitweise als Moschee diente oder ganz geschlossen wurde), bis dann die Erdbeben von 1140 und 1169 eine erste Restaurierung nötig machten. In diese — normannische — Bauperiode fällt die Überhöhung des Mittelschiffs, das bisher genau in der Höhe des alten Tempelarchitravs abschloß, und die Aufhellung des Raumes durch kleine Rundbogenfenster. Auch die Westfassade wird zu dieser Zeit erneuert worden sein, nicht zu reden von der aus geringen erhaltenen Resten zu erschließenden glänzenden Ausstattung des Innern mit Mosaiken, wie wir sie aus den übrigen Bauten dieser Periode (Palermo, Monreale, Cefalú) kennen.

Hielten sich die baulichen Eingriffe bis in diese Zeit in relativ mäßigen Grenzen, so wurde später der hergestellte Einklang zwischen antikem Tempel und byzantinischer Basilika immer stärker gestört. Im siebzehnten Jahrhundert erhält die vielleicht schon im Quattrocento begonnene Umgestaltung der Ostpartie des Gotteshauses ihre endgültige Redaktion: ein langer rektangolarer Chor, dem die Hauptapside und zum Teil die nördliche Seitenapside zum Opfer fielen, leitet auf eine kuppelgedeckte Tribuna mit dem Hochaltar als Blickpunkt. Ferner werden am südlichen Seitenschiff zwei Ausbauten angefügt, die Capella del Sacramento (Anfang des siebzehnten Jahrhunderts) und die Capella di Santa Lucia (Anfang des achtzehnten Jahrhunderts), und ein dritter Raum, die Capella del Crocifisso (Spätzeit des siebzehnten Jahrhunderts), lehnt sich rechts an den Chor an, bringt durch seine über das südliche Seitenschiff hinausgreifende Breite den Grundriß aus dem Gleichgewicht und verursacht die Zerstörung der südlichen Apside und die Niederlegung der drei dorischen Säulen des Pronaos. Nicht genug damit: Ein neues gewaltiges Erdbeben im Jahre 1693 erschüttert schwer die Säulen der nördlichen Langseite der Kirche und vernichtet die mittelalterliche Westfassade. Die zum Teil stark nach außen verschobenen oberen Säulentrommeln müssen eiligst durch Mauerverstärkungen beiderseits gestützt werden, verschwinden daher zum größten Teil in dem neuen Mauerkern. Und im Westen ersteht im Laufe der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die pompöse Barockfassade des erst neuer-



SYRAKUS, BLICK INS SCHIFF DES DOMS

lich aus den Akten der Stadt bekannt gewordenen syrakusanischen Baumeisters Pompeo Picarale, mit einer Vorhalle im Erdgeschoß, die der Ausdehnung der westlichen Tempelvorhalle genau entspricht. Das frühe neunzehnte Jahrhundert endlich gleicht die Schiffe dem Barockcharakter der neuen Bauteile an, bedeckt Gewände und Säulen mit Putz und Stuckornamenten, führt unter anderem über den Arkadenbögen des Mittelschiffs ein stark profiliertes Horizontalband entlang und verwandelt die Rundbogenfenster der Normannenzeit in Rechteckformen. Die Seitenschiffe füllen sich mit Altären und Devotionalien aller Art, kurz die letzten Reste der alten architektonischen Formen und die ursprüngliche Raumwirkung, sie sind dahin. Das Gebäude verfällt langsam, und als im Jahre 1906 der Erzbischof Bignami sein Amt antritt, findet er den Dom geschlossen, weil die Balkendecke des Cinquecento über dem Mittelschiff einzustürzen droht.

Es war höchste Zeit, daß etwas für den Bau geschah. Und wirklich gewannen nach Beseitigung der akuten Gefahr schon in den nächsten Jahren jene Pläne einer durchgreifenden Restaurierung feste Gestalt, die dann in zwei Etappen bis zum Ende des Jahres 1926 mit glücklichstem Erfolge in die Tat umgesetzt wurden. Natürlich war nicht daran zu denken, etwa einseitig zugunsten der Reste der Basilika oder gar nur des griechischen Tempels vorzugehen, schon aus dem Grunde, weil man die Hauptkirche von Syrakus nicht problematischer archäologischer Experimente wegen dem Kultus entziehen konnte. Man war vielmehr von Anfang an entschlossen, den in mehr als zweitausendjähriger Entwicklung zusammengewachsenen Baubestand als gegeben hinzunehmen, nichts zu zerstören, was in seiner Art künstlerisch wertvoll war, und nur da wiederherstellend und säubernd einzugreifen, wo es unerläßlich schien. So wurde die schwungvolle Fassade Picarales, die dem



SYRAKUS, NORDSEITE DES DOMS
DIE DREI LETZTEN SÄULEN NEBEN DER BAROCKFASSADE

eine nicht mehr rückgängig zu machende Dissonanz zwischen den Schiffen und dem Ostbau entstanden war. Nicht ohne Sorge wegen der möglichen statischen Konsequenzen ging man an die Beseitigung des Putzes und der Stukkaturen, aber siehe da, der Baukern war im wesentlichen intakt. Nach und nach kamen die ursprünglichen schlichten Formen der Pfeiler und Rundbögen, kamen die schön gefugten Quadern des dorischen Tempels — die Reste der Orthostaten und die darüber lagernden Querschichten — zum Vorschein und, nach Beseitigung des oben erwähnten Gesimses, die oberen Grenzlinien der antiken Zella, die normannischen Obermauern und die (später zur Rekonstruktion benutzten) Spuren der Rundbogenfenster oberhalb der Arkaden. Dann befreite man die beiden Säulen des Opisthodoms zu seiten der Westpforte der Kirche aus der Umklammerung späten Mauerwerks und brachte ihre unter dem Stuck verborgene Oberfläche (sie sind aus einem widerstandsfähigen schönen Kalkstein gearbeitet) wieder zur Geltung. Ebenso erlöste man, wo es

schönen Domplatz den Hauptakzent gibt und so glücklich zwischen dem Langhaus der Kathedrale und dem erzbischöflichen Palast vermittelt, in der alten Pracht wieder hergerichtet und nur die der Halle vorgelegte Treppenanlage im Sinne des ursprünglichen Projektes (Picarale starb vor der Vollendung der Fassade) zu ihrem Vorteil verändert. Und so wurden auch im Innern der Kathedrale die barocken Teile, unter denen außer der Choranlage die Capella del Sacramento hervorragt, nach Möglichkeit konserviert, das heißt bis auf die minderwertige posthume Inkrustierung der Kirchenschiffe. Hier standen höhere Werte auf dem Spiel, nachdem einmal durch die barocke Durchbildung der stark verlängerten Choranlage

sich tun ließ, die Säulen des nördlichen Nebenschiffes durch seitliche, abgeschrägte Einschnitte in der Wand ein wenig aus ihrer Bedrängnis, desgleichen im südlichen Schiff, wo unter anderem zwei der herrlichen Kapitelle in ihrem vollen Volumen der Betrachtung zugänglich gemacht wurden. Endlich konnte auf Grund der vorhandenen Reste wenigstens die linke Apside der Basilika rekonstruiert werden. Das störende Inventar an Altären, das sich in den Seitenschiffen angesammelt hatte und den Raumeindruck störte, mußte weichen; das an sich sehr interessante große Taufbecken (ein antikes, auf sieben Bronzelöwen des dreizehnten Jahrhunderts ruhendes Marmorgefäß) wurde von seinem Standort unter einem Arkaden-

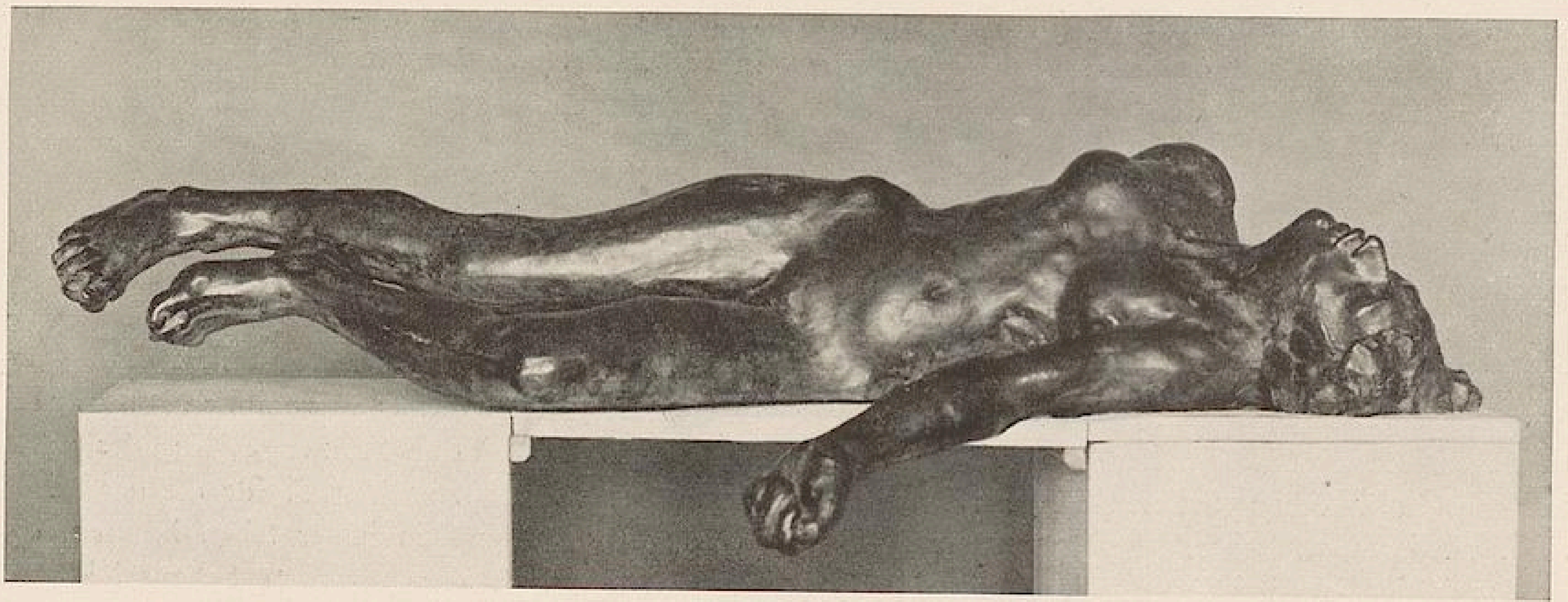
bogen der Nordseite des Schiffs (dem ersten, von Westen gesehen) in eine kleine neue Taufkapelle auf der Südseite, neben der Capella di Santa Lucia, verpflanzt. Damit aber die Schiffe bei aller Feierlichkeit und Einheitlichkeit der jetzt erreichten Wirkung nicht kahl und unbelebt dastünden, machte man sie zum Schluß durch einige geschmackvolle, dem Charakter der Basilika besser entsprechende Zutaten, unter denen die schönen Marmorstatuen aus der Nachfolge des Gagini (aus dem Besitz des archäologischen Museums von Syrakus) im nördlichen Seitenschiff hervorzuheben sind, wieder wohnlicher.

Dank der seltenen Einhelligkeit und der Vorurteilslosigkeit des Erzbischofs und des Generalkonservators der sizilischen Altertümer, und — nicht zu vergessen — dem künstlerischen Takt und der hingebenden Liebe des ausführenden Architekten der Soprintendenza, Sebastiano Agati, wurde so ein Erfolg erzielt, den nur derjenige in vollem Umfange würdigen kann, der den Dom in seinem früheren Zustande gekannt hat. Hoffen wir, daß sich in Bälde die Mittel finden zur Erfüllung eines letzten großen Wunsches, der sich gerade angesichts des Erreichten dem Kunstfreund mit doppelter Gewalt aufdrängt: daß die durch das Erdbeben von 1693 verschobenen Säulentrommeln der Nordseite des Baus wieder in ihre normale Lage zurückversetzt werden. Erst dann würden die störenden Stützmauern innen und außen und auch das schlechte Tonnengewölbe des nördlichen Seitenschiffs zum Vorteil für die dann freiwerdenden antiken Bauglieder fallen können, erst dann würde sich das prächtige Schauspiel einer ununterbrochenen Flucht von zwölf dorischen Säulen edelster Arbeit dem Passanten der Via Athenea bieten und aus dem in der Welt einzigartigen Monument der Kathedrale von Syrakus das letzte an Wirkungsmöglichkeit herausgeholt sein.




FRANCESCO GUARDI, DEKORATIVE WANDGEMÄLDE

AUS EINEM SAAL DES PALAZZO MOCENIGO IN VENEDIG. IM BESITZ DER KUNSTHANDLUNG GUSTAV NEBEHAY, BERLIN



AUGUSTE RODIN, DIE MÄRTYRERIN
RODIN-MUSEUM, PARIS

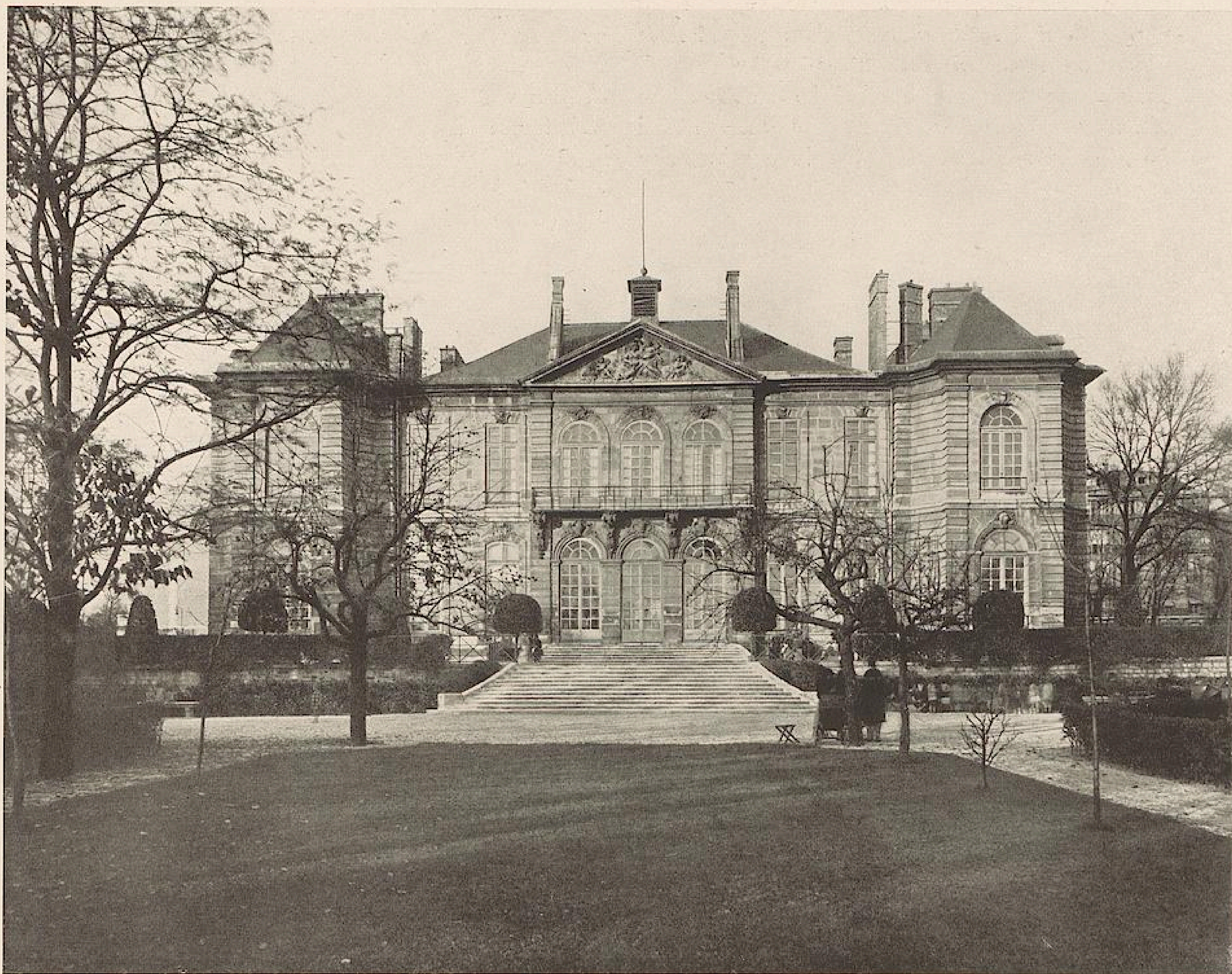
RODIN IM HÔTEL BIRON

VON

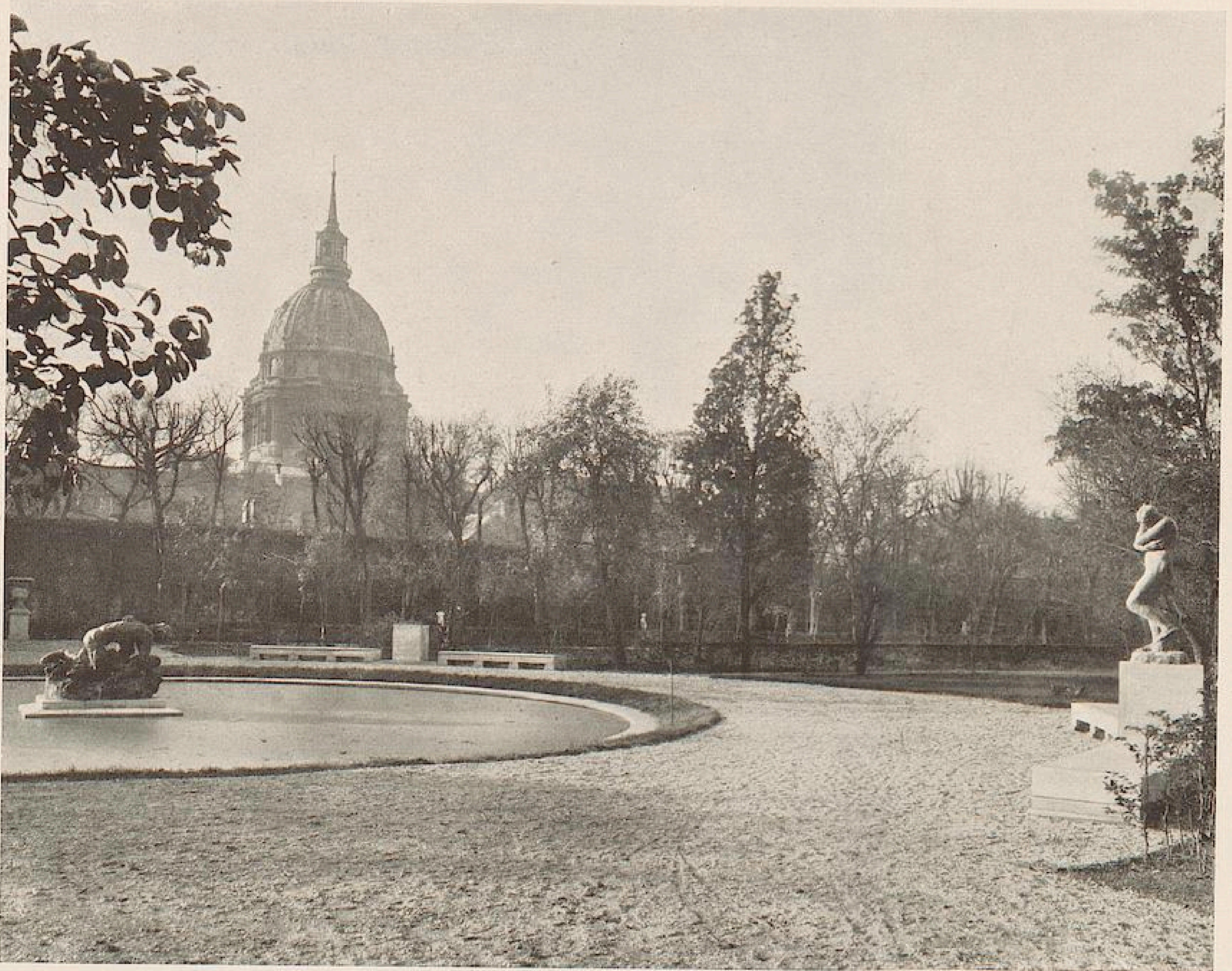
HERMANN GANZ

Rodin gehörte zu den problematischen Naturen, die trotz aller künstlerischen Einwendungen immer wieder fesseln: Phantasie, Sinnlichkeit, Gestaltungsvermögen waren in ihm so groß wie seine intellektuelle Inspiration, die ihn die Grenzen des plastisch Darstellbaren mehr denn einmal überschreiten ließ. Daß er zeitlebens mit der offiziellen Welt zum mindesten auf halbem Kriegsfuß stand, obwohl er schließlich, wie so mancher andere, Grand Officier der Ehrenlegion geworden ist, begreifen wir sehr gut, da die Tradition nur auf dem Umweg über die Natur, die produktive Leidenschaf, also auf revolutionärem Weg erneuert wird, so oft auch dieser sich zunächst bloß als Abweg herausstellt. Um so erfreuender ist es, daß Rodins Andenken wenigstens nachträglich in der Gestalt des „Musée Rodin“ gewissermaßen staatlich sanktioniert erscheint und ebendort, im Hôtel Biron, zugleich die denkbar idealste Weihe fand.

Es gibt kein zweites museales Institut, das sich damit vergleichen läßt, obwohl es keineswegs an anderen Museen fehlt, die wie das Musée Rodin ganz dem Gedächtnis und dem künstlerischen Oeuvre eines Einzelnen gewidmet sind. Gerade in Frankreich sind sie keine Seltenheit. Das Musée Rodin bleibt aber in jedem Fall ein Unikum. Im Musée Moreau, dessen Besuch aus kunstpädagogischen Gründen — deutlich herausgesagt: zur Abschreckung – nicht warm genug empfohlen werden kann, tritt einem allerdings ein geistiges Gesicht entgegen, das in gewisser Hinsicht Rodin nicht unähnlich ist. Auch Gustave Moreau war, wie Rodin, ein Gedankenkünstler, wenn auch in einem andern Fach und wesentlich ausschließlicher. Wie man denn über den Vorzügen der französischen Moderne nur zu gern vergißt, daß die Gedankenkunst darin so schlecht und recht gedeiht wie anderswo. Doch hinterläßt das Musée Moreau nicht entfernt den Eindruck des persönlichen Gewichts, das dem Musée Rodin im Hotel Biron und in seinem Annex, mitsamt dem köstlichen Parke, eigentümlich ist. Davon ganz abgesehen, daß dieses



HÔTEL BIRON, PARIS. GARTENFASSADE



HÔTEL BIRON, PARIS. GARTEN

auch rein äußerlich alle Vorzüge des Unvergleichlichen besitzt. Und schließlich gehört ja auch noch die Villa des Brillants in Meudon dazu, wo sich Intimstes mit dem instruktivsten Studienmaterial berühren wird. Ein neues Museum ist dort im Bau.

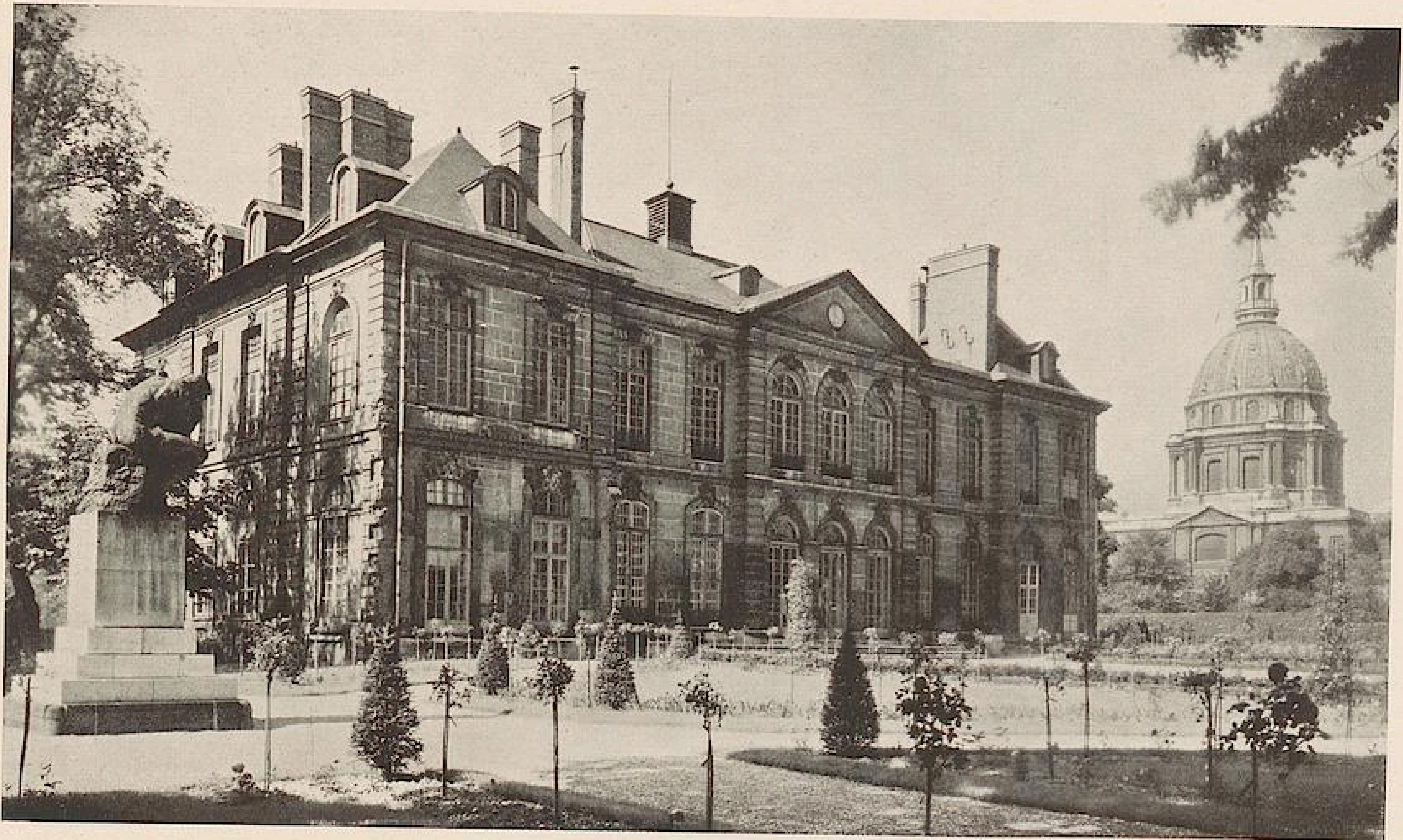
Das Hôtel Biron, das die meisten Werke Rodins birgt, ist — als architektonisches Gebäude — ein historisches Palais, das den Besucher schon an sich entzückt, und seine Vergangenheit so aufschlußreich und kurios, daß man das eine nicht vom andern trennen mag. Ein Märchen schon, wie es entstand; doch ist die Geschichte ohne Zweifel wahr, da sie Georges Grappe, der geistvolle Konservator des Museums, in der Einleitung des neuen Kataloges selbst erzählt. Es war der Sprößling eines kleinen Perückenmachers im Languedoc, der diesen allerhöchster Herrschaften würdigen Sitz unweit dem heutigen Palais Bourbon, wo damals Madame la Duchesse im dritten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts residierte, sich errichtet hat. Peyrenc, so hieß der Mann, war eine abenteuerlich anmutende Figur, wie man sie bei den Le Sage oder Beaumarchais antrifft. Er kam auf Umwegen in jungen Jahren nach Paris, um irgendwie sein Glück zu machen, und es gelang ihm auch, als Kammerdiener eines reichen ehemaligen Lebensmittellieferanten obenaus zu schwingen. Der Patron hatte ein blutjunges Ding als Tochter, Peyrenc war „wohlgestalt, liebenswürdig, geistreich“, daneben nicht verlegen, den jeweils besten Treffer anzubringen, wo er konnte. So kam es, wie es kommen mußte, und da der Hausherr kein halbes Waisenkind zum Enkel haben wollte, wurde der Diener nachträglich in alle Rechte eingesetzr, die er sich etwas vorzeitig selbst genommen hatte. Nun erwies es sich aber, daß er noch anderweitige Talente und



HÔTEL BIRON, PARIS. GARTEN

keineswegs im Sinne hatte, auf den gepflückten Lorbeeren auszuruhen. In kurzem gab er sich den nötigen Anstrich der Gelehrsamkeit, die ihm und seiner Zeit entsprach, er wurde Advokat, ließ sich nacheinander zum Rat des Metzer Parlaments, zum Rat des Grand Conseil und Chef des Conseil von Madame la Duchesse ernennen, legte sich durch Landankäufe den entsprechenden Adel zu, stieg zum Seigneur verschiedener Orte auf, nützte die Lawsche Inflation zur raschen Erwerbung eines Riesenvermögens aus, das ihm auch nach dem folgenden Krach verblieb — er hatte es in Immobilien angelegt —, kurz, als Peyrenc de Moras Ende 1732, noch nicht fünfzigjährig, starb, war er ein rechter Krösus, der Renten von nahezu einer Million Livres, Paläste, Schlösser, ausgedehnte Ländereien hinterließ. Zwei Jahre vorher hatte er das glänzende Palais bezogen, das Jean Aubert (der berühmte Erbauer der Stallungen zu Chantilly) nach den Plänen von Gabriel, dem Generalinspektor der königlichen Bauwerke, an der Rue de Varenne für ihn aufführen mußte.

Die Witwe war bescheidener. Sie vermietete das neue Heim, das ihr zu prächtig war, an die alternde Herzogin von Maine, Schwiegertochter Ludwigs XIV., die es durch Nebengebäude für ihr Gefolge an Offizieren und ihre Equipagen „bereichern“, aber immerhin auch das graziöse Relief am Giebel der Gartenfassade anbringen ließ. Um die Jahrhundertmitte kaufte es für eine halbe Million Livres der Herzog von Biron, Marschall von Frankreich, ein großer Seigneur und Soldat, der ihm den künftigen Namen, den schönsten Tulpengarten und den galantesten Betrieb der Zeit verlieh. Ein Fest folgte nun darin dem andern, Russen, Deutsche, Engländer wirbelten wie in der Arche Noah mit der französischen Gesellschaft durcheinander, das Hôtel Biron wurde so berühmt, wie



HÔTEL BIRON, PARIS. VORDERANSICHT

es das heute wieder ist, wenn auch mit dem inzwischen unterlegten neuen Sinn. Es wurde darin freilich wieder stiller, als der edle Hausherr, der ein galanter Aristokrat, berühmter Feldherr und Wohltäter in einem war, am Vorabend der Revolution, von Ehren überhäuft, in höchstem Alter starb. Zeitweise beherbergte es zwar noch noble Persönlichkeiten und Personen wie Lauzun, des Duc de Biron abenteuerlichen Neffen und Patenkind, es wurde Residenz des päpstlichen Legaten, russische Gesandtschaft, blieb aber auch lange Jahre unbewohnt und fiel zusehends der Verwahrlosung anheim. Die Revolution hat sich anscheinend nur seiner Bewohner angenommen, das Besitztum aber selbst nicht konfisziert. Dreiviertel Jahrhunderte lang dient es dann weiterhin als Hauptsitz einer frommen Gesellschaft zur Erziehung adeliger Mädchen, 1904 wird es beinah zum Gegenteil. Im kritischen Augenblick greift der Minister Briand ein, entreißt es den schlimmsten Händlershänden und führt es provisorisch einer besseren Bestimmung zu. Was schließlich daraus werden soll — und später unter Painlevé geworden ist —, das weiß auch Aristide noch nicht. Doch gibt es ja Maler und dergleichen in Paris, die für so anmutige Provisorien besonderes Verständnis haben. So mietet man einzelne Räume oder Abteilungen, faute de mieux, einstweilen an Leute wie de Max, Matisse, Youriévitch und Isadora Duncan aus.

Bis Rainer Maria Rilke in einem heißen Sommer von der bedrückenden Atmosphäre der Künstlerkolonie in der Campagne Première auf Montparnasse in dieses grüne Paradies herüberkommt. Am 31. August 1908 adressiert der Dichter ein hübsches Billet an Rodin, das hierher gehört. Auf deutsch: „77, rue de Varenne (Ecke Boulevard des Invalides). Sie sollten, lieber großer Freund, dies schöne Bauwerk sehen und den Raum, den ich seit heute morgen bewohne. Seine drei Ausbuchtungen öffnen sich wunderbar auf einen verlassenen Garten, wo man von Zeit zu Zeit wie in einer alten Tapisserie arglose Hasen durch das Gitterwerk springen sieht.“ * — Rodin wäre nicht Rodin gewesen, hätte er die

* Rilke bewohnte die Rotonde links im Erdgeschoß, die nur zwei große Fenster hat, und — wie Herr Grappe sich zu mir äußerte — wahrscheinlich auch den kleinen Raum dahinter, der in direkter Verbindung damit steht und zwei eigene kleinere Fenster hat. Daher vielleicht der kleine Irrtum, der dem Dichter unterläuft, wenn er von d r e i Fensterausbuchtungen berichtet.

hier gebotene Gelegenheit nicht wahrgenommen, um die bisherige Arbeitsstätte im Marmordepot an der Rue de l'Université allmählich auszuwechseln, und es ergab sich wie von selbst, daß die Mitinsassen dieses merkwürdigen Atelierkomplexes ihm die dazu gehörige Parkwildnis, wo er ebenso schön seinen Gedanken wie den Erinnerungen an eine geliebte Vergangenheit nachhängen, oder mit Freunden, Jüngern und seiner Hündin Dora sich ergehen konnte, sozusagen zum unumschränkten Genusse überließen.

Freilich hatte man die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Der Liquidator schickte sich eines Tages an, reinen Tisch zu machen — es kam zur Generalkündigung. Nun wollte aber Rodin nicht mehr vom Platz weichen. Und durfte er nicht auf einige Rücksicht rechnen? Gewiß, der Staat war als Besitzer ja im Recht, doch würde er — Rodin —, der nachgerade etwas anderes als der Erstbeste war, sich schließlich auch nicht lumpen lassen. Die bekannte Campagne, die daraufhin von Gustave Coquiot und Judith Cladel geführt wurde, fand mit Monet, Raffaëlli, Anatole France, Debussy, Octave Mirbeau, Rosny aîné, Verhaeren usw. den Beistand der geistigen Elite von ganz Paris, ging aber 1914 jäh in einem größern Sturme unter. Rodin starb am 17. November 1917, in der Morgenfrühe. Am darauffolgenden Weihnachtsvorabend ratifizierte das französische Parlament ein (später vervollständigtes) Gesetz, wonach der Staat seine auf über zwei Millionen Franken geschätzten Werke und Sammlungen zu treuen Händen entgegennahm und ihnen das Hôtel Biron samt Kapelle und Park als musealen Rahmen zur Verfügung stellt. Damit war Rodins letzter Wunsch erfüllt. Etwas zu spät, um einen der Größten seines Landes noch im Erlöschen zu bedeuten, wie es ihn zu ehren wußte — früh genug, um sein Vermächtnis anschaulich auszubreiten.

Das Musée Rodin erfreut sich heute einer Anziehungskraft, deren Geheimnis nicht zuletzt im Zauber seines Rahmens und im ganzen Milieu beruht, das es aufnahm und umschließt. Freilich ist dieses Milieu erst nachträglich zu dem geworden, was es heute ist und einst, in einem andern Sinne, schon in den Tagen seines höchsten Glanzes war. Noch sind nicht alle organisatorischen Arbeiten, noch ist die Wiederherstellung des ehemaligen Hôtel Biron, das unter den gestrengen Regeln des frommen Ordens Sacré-Coeur de Jésus systematisch seiner Schönheiten beraubt worden war, nicht völlig durchgeführt. Doch ist man auf dem besten Weg, und Rodins Werke und Sammlungen wurden gerade in der jüngsten Zeit im Hôtel Biron neu geordnet und um sehr wesentliche Stücke komplettiert. Denn Georges Grappe kauft alle Unika zurück, deren er habhaft werden kann — er hat in dieser Hinsicht schon erstaunlich viel getan: über hundert Nummern wurden so erworben, darunter Büsten des Dramatikers Henri Becque und Victor Hugos, von diesem auch eine wertvolle Ätzung usw. Entscheidend ist aber, wie er dabei die Schätze des Museums sichtbar, sowohl dem Studium wie dem Genusse dienstbar machte. Schlecht angelegtes Geld ist totes Kapital, und eine Kunstsammlung nur dann ihrer geschichtlichen Bedeutung würdig, wenn sie lebendig dargeboten und verwaltet wird. Was aus dem Musée Rodin besonders unter der Leitung von Georges Grappe geworden ist, kann man im Rahmen musealer Organisation nicht anders denn eine produktive Leistung ersten Ranges nennen.

Léonce Bénédite, der als Vertrauter Rodins einer der Testamentsvollstrecker und erster Konservator war, hielt sich im wesentlichen an die Richtlinien, die ihm der Meister selber vorgezeichnet hatte, als er die hier gestellte Aufgabe in Angriff nahm; doch konnte er sie nicht vollenden. Was er dem Nachfolger hinterließ, war eine Art Lösung im Rohzustand. Sekundäre Bauten waren allerdings niedergelegt, neuere Flügel beseitigt, Gabriels Fassaden im großen ganzen wiederhergestellt; die Umgebung war aber immer noch im Zustand einer Wildnis, worin die frühere Gartenherrlichkeit sich nur aus einigen Baumreihen und Planspuren erraten ließ; und wo zu Birons Zeiten ein anmutiges Wasserspiel über einem weiten Becken in der Sonne funkelte und glänzte, erhob sich ein Erdhügel, den seit hundert Jahren eine Säule in düsterer Feierlichkeit maskierte. Georges Grappe — der nebenbei heute schon auf eine ausgebreitete schriftstellerische Tätigkeit von ungewöhnlichen Qualitäten zurückblicken kann — deckte mit dem glücklichen Instinkt dessen, der sich von seiner Phantasie leiten läßt, die ursprüngliche Anlage in unversehrtem Zustand wieder auf; an seiner Phantasie entzündete sich naturgemäß die Phantasie von Helfern, Freunden, Gönnern. Sogar der einstige

Tulpenruhm des Hôtel Biron ist dank der Großzügigkeit eines Haarlemer Gärtners im vergangenen Sommer wieder schönste Wirklichkeit geworden.

Die unvergänglichen Blüten dieses neuen Parkes aber, Riesenblumen vergleichbar, sind nun die Skulpturen, alte Torsi und Rodins Gestalten, die in gelassenem Rhythmus die Wege begleiten, Kreuzungen betonen, Plätze krönend schmücken und die endgültige Bestimmung des Ganzen recht eigentlich zusammenfassen und ausdrücken. Hier kehrt aufs tröstlichste zur Erde und in den Schoß der Natur zurück, was, von übermächtigem Pathos geschwellt, im hohen Raum der dämmernden Kapelle orgelhaft aufbraust, — was, von der Leidenschaft zerrissen, irrlichternd durch die heiteren Gemächer des Hôtel Biron zuckt, — und was von Geist getragen, von Anmut und Glück verschönt, beseelt aus dieses großen Menschen Händen kam.



AUGUSTE RODIN, BILDNISBÜSTE CLÉMENCEAU
GENANNT: „L'HOMME QUI FAISAIT LA GUERRE“

RODIN · MUSEUM



EDOUARD MANET (?), SKIZZE ZUM „FRÜHSTÜCK IM GRASE“
(SIEHE DEN AUFSATZ „ECHT ODER UNECHT?“)

ECHT ODER UNECHT?

Über falsche und verfälschte Kunstwerke ist in diesen Heften in letzter Zeit manches gesagt worden. Es schien nötig, weil das Kunstleben fortgesetzt ernstlich beunruhigt wird durch dunkle Machenschaften, in denen auch das Expertisenwesen eine Rolle spielt. Leider ist es nur selten möglich, das zu tun, was am wichtigsten wäre: konkrete Fälle zu behandeln und jedes falsche oder unentschuldbar verfälschte Kunstwerk öffentlich festzustellen. In der Art etwa, wie Emil Waldmann es an dieser Stelle vor Jahren mit den Leibl-Fälschungen gehalten hat. In den meisten Fällen ist es einem schwer, wenn nicht unmöglich, seine Überzeugung objektiv zu beweisen und gegebenenfalls vor Gericht zu vertreten. Man müßte sein Leben in den Dienst der Nachforschung stellen, müßte etwas wie ein Kunstdetektiv werden, und würde am Ende doch nur verhältnismäßig wenige Fälschungen unwidersprechlich aufdecken können.

Darum ist praktisch so wenig zu erreichen. Es wird viel gemunkelt, Gerüchte gehen von Mund zu Mund, Verdacht wird ausgestreut und das Vertrauen wird erschüttert. Es werden zuweilen ganze Gruppen von modernen Bildern, vor allem französische, versteigert, auf deren Falschheit man nicht nur schwören, sondern sogar wetten möchte, obwohl Expertisen nicht selten mitgeliefert werden. Und doch läßt sich eigentlich nichts gegen den Unfug tun. Zur Abhilfe sind Verzeichnisse echter Kunstwerke empfohlen worden. In Paris war einmal die Rede davon, eine Stelle zu schaffen, wo jedes Werk lebender Künstler in einem Katalog aufgenommen werden sollte. Der Apparat wäre aber zu groß. Und es hinge der Erfolg von der Zuverlässigkeit der Anmeldungen ab, die obendrein von Photographien begleitet sein müßten. Man darf überzeugt sein, daß weder van Gogh noch Cézanne ihre Bilder angemeldet hätten. Derselbe Gedanke ist jetzt auch in Amerika aufgetaucht. Doch wird er auch dort wohl ein frommer Wunsch bleiben.

Was wirklich helfen könnte, wären zuverlässige Oeuvre-



THOMAS GAINSBOROUGH, DER ERNTEWAGEN

AUS DER SAMMLUNG ELBERT H. GARY, ERSTEIGERT VON DER AMERICAN ART ASSOCIATION, SODANN ERWORBEN VON SIR JOSEPH DUVEEN FÜR 360000 DOLLAR. 48 : 49 ZOLL

kataloge, die bei Lebzeiten der Künstler oder bald nach ihrem Tode angelegt werden. Daran ist aber erst zu denken, wenn sich jüngere Kunsthistoriker systematisch mit der modernen Kunst beschäftigen, wenn sie dazu von ihren Universitätslehrern angehalten, aber nicht, auf Grund eines altmodischen Vorurteils, davon abgehalten werden. Ein wissenschaftlich exakt gearbeiteter Oeuvrekatalog kann auch nicht unbedingte Sicherheit geben, aber er kann doch das Mögliche tun. Im vorigen Jahr erschien im Pariser Kunsthandel eine kleinere, skizzenhafte Fassung von Manets „Frühstück im Grase", die wir hier abbilden. Vieles spricht für, einiges gegen die Echtheit; am verdächtigsten ist, daß bisher niemand von der Existenz des Bildes gewußt hatte. Schließlich gab das Pariser Kunsthändlersyndikat, dessen Expertisen auf Mehrheitsbeschlüssen beruhen, das Urteil ab, das Bild sei echt. Und das Werk wurde als Manet nach England verkauft. Gäbe es den Manet-Katalog, der leider noch nicht existiert (denn Durets Liste ist sehr unvollständig), so müßte darin über dieses Bild notwendig etwas angemerkt sein, wovon man ausgehen könnte.*

Bedingung wäre freilich, daß diese wünschenswerten Oeuvrekataloge mit der größten Sorgfalt hergestellt werden. Eine absolute Garantie ist natürlich auch dann nicht gegeben. Vor kurzem führte das Auftauchen zahlreicher Hodler-Fälschungen zu einem Prozeß, in dem die Schuldigen überführt werden konnten. Dennoch hatte Loosli, der Hodler und Hodlers Atelier gut gekannt hat, die falschen Bilder in seinem Katalog aufgenommen. Es gibt viele Fehlerquellen. Der alten Kunst gegenüber hilft sich die Wissenschaft gern mit dem Begriff der „Werkstatt" oder „Schule"; hierauf werden zweifelhafte Werke abgeschoben. Bei Künstlern der neueren Zeit geht das nicht an. Bei Daumier und van Gogh zum Beispiel muß Farbe bekannt werden. Ein Bild, das der Schweizer Maler Schuffenecker in bester Absicht, aus reiner Begeisterung für van Gogh nach einem Bild von diesem gemalt hat, kann nicht gut als Schule van Goghs bezeichnet werden. Und die zahlreichen Daumier-Nachahmungen sind keine „Werkstattbilder".

Von beiden Künstlern sind neuerdings Oeuvrekataloge erschienen. Einen Daumier-Katalog hat Eduard Fuchs zusammenzustellen versucht. Das Werk hat zweifellos besondere Verdienste. Schon der Versuch, alles Erreichbare zusammenzubringen und Klossowskis ausgezeichnete Vorarbeit weiterzuführen, ist zu begrüßen. Das gebotene Material ist eine recht brauchbare Grundlage. Doch darf der Katalog nur vorsichtig benutzt werden, eine exakte wissenschaftliche Arbeit stellt er nicht dar. Er macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es bedeutet darum wenig, wenn ein Bild nicht erwähnt ist Sodann ist die Beschreibung von Repliken der Bilder, die nicht abgebildet worden sind, unzureichend, wo doch die Frage der Eigenhändigkeit gerade bei Bildern, die in mehreren Varianten vorkommen, ebenso schwierig wie wichtig ist. Die Schwäche dieses Kataloges ist, daß er unkritisch ist. Das Echte ist vom Falschen nirgends streng geschieden. Der Verwirrung, die gerade Bildern Daumiers gegenüber sehr groß ist, wird durch das Buch von Eduard Fuchs nicht gesteuert.

Anders ist es bestellt um den großen vierbändigen Katalog der Werke van Goghs, den de la Faille nach langer Vorarbeit mit Sorgfalt zusammengestellt hat. Dieses Werk erhebt den Anspruch, endgültig alle echten Bilder und Zeichnungen des Künstlers zu verzeichnen. Einem Bilde, das hier vergessen oder ausgeschieden sein sollte, wird es schwer werden, sich zu behaupten, auch wenn es echt ist. Sollten sich aber gar falsche Bilder eingeschlichen haben, so wird es noch schwerer sein, sie nachträglich auszuscheiden. Es gibt eine Gruppe von Bildern im Katalog de la Failles, worüber zweifelnd viel gesprochen wird. Es wäre darum gut, wenn der verdienstliche Verfasser sich dazu äußern würde, wenn er eine Erklärung abgäbe, die den Zweifeln so oder so ein Ende zu machen geeignet ist. Sind die Bilder echt, so muß es durch die Herkunft zu beweisen sein; sind sie falsch, so sollte es ebenfalls gelingen bis zum Ursprung vorzudringen. Der Nächste zu einer Nachprüfung ist de la Faille selbst.

Unerläßlich ist es, daß in einem Oeuvrekataloge auch zur Frage der falschen Bilder Stellung genommen wird. Wir nennen nur ein Beispiel. In Meier-Graefes „Vincent" findet sich auf Tafel 16 die Abbildung eines Bildes „Le Pont d'Austerlitz", damals in der Sammlung Tetzen-Lund in Kopenhagen. Von dem Bilde ist kürzlich eine farbige Wiedergabe in der Reihe der „Reichsdrucke" der Reichsdruckerei erschienen. Das Bild selbst ist angeblich jetzt im Kölner Kunst-

* Dieser Wunsch soll uns erfüllt werden. Ein Pariser Haus bereitet einen vollständigen Oeuvrekatalog Ed. Manets gemeinsam mit dem Verlag Bruno Cassirer vor.

handel. In dem Katalog von De la Faille fehlt es. Man fragt, warum. Es kann nicht wohl übersehen sein, da es ja keineswegs in einer verborgenen Sammlung versteckt war. Es hing an sichtbarer Stelle und war publiziert. Man ist also geneigt, das Schweigen als Ablehnung zu deuten. Aber in anderen Fällen kann man zweifeln, ob ein Bild dem Verfasser entgangen oder ihm verdächtig erschienen ist. Soll der Katalog Klarheit schaffen, so ist also eine Liste der falschen ebenso wichtig wie die der echten Bilder. Die Schwierigkeiten einer solchen Liste liegen auf der Hand. Aber wenn es erlaubt ist, falsche Bilder als echt zu publizieren, so müßte es möglich sein, auch die Fälschungen beim rechten Namen zu nennen.

Klarheit in jedem Fall zu schaffen, liegt letzten Endes im Interesse aller wahren Kunstfreunde, der Sammler und auch der Händler. Denn nichts ist schlimmer als Unsicherheit. Das Urteil der Kenner allein genügt nicht; denn jeder Künstler hat auch Minderes geschaffen und jeder Kenner irrt gelegentlich, wenn er nach dem Gefühl urteilt. Die Aussagen der Künstler selbst und der Augenzeugen, der Stammbaum: das ist immer noch das sicherste. Ein Expertisenwesen, das sich nicht hierauf gründet, sollte sich von der neueren Kunst fernhalten oder es sollte davon ferngehalten werden. Gegen einen falschen Liebermann oder für einen echten van Gogh können sich Tatzeugen erheben. Geschieht es, so nützt es dem Experten nichts, wenn er auf die Rückseite des Bildes schreibt — man kann es in einer Berliner Privatsammlung lesen —: „... wer nicht meiner Meinung ist, der ist ein Esel". Das Schimpfwort könnte eines Tages auf den Schreiber zurückfallen.

DIE KUNSTVERKÄUFE DER HOHENZOLLERN

Zu dem Briefe über die Kunstverkäufe der Hohenzollern, den Wilhelm von Bode an den ehemaligen Kaiser gerichtet hat, sind einige Bemerkungen am Platz, die die Verhältnisse klarstellen. In dem Briefe handelt es sich, um dies vorweg zu schicken, in keinem Falle um Verkäufe durch die im Auftrage des preußischen Finanzministers bis 1927 geführte preußische Krongutsverwaltung oder die seit 1927 bestehende Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, sondern ausschließlich um Verkäufe durch die Sachwalter des Hohenzollernhauses.

Es liegen zwei Arten von Verkäufen vor: erstens Verkäufe von Kunstsachen vor der endgültigen Auseinandersetzung mit dem Staat, die bekanntlich im Oktober 1926 abgeschlossen worden ist. Eine Reihe von Schlössern und Wohngebäuden, vor allem die, die als Wohnsitze der Prinzen dienen und auch endgültig im Besitz der Hohenzollern verbleiben sollten, wurden im Auftrage des Finanzministers von den früheren Hofbehörden verwaltet. In diesen Schlössern waren selbstverständlich auch Depots von Kunstsachen. Vor allem im Jahre 1926 tauchten an verschiedenen Stellen im Kunsthandel nun Bilder und andere Gegenstände auf, die aus diesen Depots ohne Wissen des Finanzministers verkauft sein mußten, darunter der vielbesprochene Hobbema. Es handelte sich dabei in keinem Falle um Gegenstände, die dem Staat verbleiben sollten; außerdem waren gerade damals die Verhandlungen wegen der Übereignung einer Reihe sehr wichtiger Kunstwerke im Gange, die nach der Teilung im Jahre 1920 den Hohenzollern verbleiben sollten, in erster Linie über die bekannten Hauptwerke Watteaus. Der preußische Finanzminister hat deshalb seinerzeit davon abgesehen, die Angelegenheit dieser Verkäufe, die zweifellos unrechtmäßig nach den damals geltenden Bestimmungen waren, zu verfolgen.

Mit dem Hobbema hat es übrigens eine besondere Bewandtnis. Das Bild wurde von dem damaligen Dirigenten der königlichen Kunstsammlungen, Dr. Seidel, bei Gelegenheit der Restaurierung im Kaiser-Friedrich-Museum dem damaligen Generaldirektor v. Bode zur Begutachtung vorgelegt. Die Autorschaft Hobbemas wurde von Bode nicht anerkannt. Seitdem hing das Bild im Berliner Schloß unter der Bezeichnung „Art des Hobbema", und zwar in den Räumen, die später das Schloßmuseum bezog. In diesen Räumen hätte das Bild wie viele andere bleiben können; die zuständigen Museumsbeamten teilten aber wohl auch die von Bode ausgesprochenen Zweifel und sonderten das Bild aus. Die ausgesonderten Bilder behielt das vormalige Königshaus, dem, wie bekannt, nach dem Gutachten der Juristen das Privateigentum an den Kunstwerken überhaupt kaum zu bestreiten war.

Ganz anders liegt die Sache bei den Verkäufen nach dem Abschluß der Auseinandersetzung. Bei den letzten Verhandlungen ist vom Staat versucht worden, von dem Sachwalter der Hohenzollern die Zusage zu erhalten, daß Kunstwerke, die verkauft werden sollen, zunächst dem preußischen Staat anzubieten seien. Bei der außerordentlichen Entfremdung zwischen den Vertragsparteien kam eine solche Vereinbarung nicht zustande. Es wurde für den Staat nur ein Vorkaufsrecht ausbedungen bei dem „Tanz" von Watteau, dem „Zeichner" von Chardin und den Gobelins nach Boucher. Alle übrigen Sachen blieben freies Eigentum der Hohenzollern und konnten auch von ihnen wie von jedem Privatmann veräußert werden. Vor einigen Monaten war jedoch eine Zusage erfolgt, daß bestimmte Arten von Kunstsachen möglichst staatlichen Stellen angeboten werden sollen. Ob diese Zusage jetzt, nach dem Brief Bodes, aufrecht erhalten wird, ist zweifelhaft.

Eine Veröffentlichung über die jetzt im Staatseigentum befindlichen Bilder aus Hohenzollernbesitz ist demnächst zu erwarten.

ERINNERUNGEN AN MAX LIEBERMANN

VON

HELMUTH LIESEGANG

Ich ging im Jahre 1882 mit meinem Freund Hans Herrmann auf ein kleines Dorf in der Provinz Drenthe in Holland. Große Heide- und Moorkomplexe und dazwischen, meist in größerer Entfernung, kleine Dörfer. In unserem Nachbardorf trafen wir Liebermann. Es war ein verregneter Sommer und Liebermann lief in Holzschuhen und in einem blauen Kittel umher. Als wir ihn zum erstenmal sahen, hielten wir ihn für einen Viehhändler; so ließ er sich damals gehen. Wir machten ihm übrigens seine Idee, Holzschuhe bei dem ewigen Regen zu tragen, nach und fanden dies ungemein praktisch, nur darin zu marschieren war im Anfang schwer. Als wir uns dann öfter trafen, zeigte er uns auch seine Bilder; namentlich die große „Bleiche" und die „Weberstube" imponierten uns ungeheuer. Wir trafen ihn einmal Sonntags bei der Arbeit in der Weberstube. Er hatte die ganze Familie herausgesetzt, um in Ruhe das Interieur und die Webestühle malen zu können. Er war in der Drenthe von Juni bis in den Oktober hinein und arbeitete fabelhaft. Er sagte, er meine mal wieder „einen Medaillengreifer" zu malen.

Ende der achtziger Jahre waren wir, verschiedene Düsseldorfer Maler, dann mehrere Jahre mit Liebermann in Katwyck on Zee zusammen; er malte sehr große Bilder und Studien dazu, er konnte sich, zum Beispiel garnicht genug tun an Bewegungsstudien von der Frau, die die Ziegen zieht. Auch eine Unmenge Zeichnungen und Studien zu den Netzflickerinnen entstanden. Er nahm mich einmal mit, und es war famos, wie er mit all den Weibern umging, trotzdem sein Holländisch damals noch recht merkwürdig war. Er stand sich vorzüglich mit allen! Auf Schritt und Tritt zeichnete er kleine Landschaften, alte Häuser, mit schwarzer und weißer Kreide auf grauem Papier; er arbeitete eigentlich immer. Ich erinnere mich, wie er uns einst Sonntags ganz früh zu einem Spaziergang nach Nordwyck abholte, er war fabelhaft amüsant, begeistert bei jeder kleinen Ecke und zeichnete fast im Gehen, was ihm auffiel. In Nordwyck hat er dann einige Jahre später viel gearbeitet, namentlich die Reiterbilder am Strand. Im Altmännerhaus in Katwyck war ihm ein Alter, den er malte oder zeichnete, plötzlich in der Nacht gestorben; da war er sehr unglücklich, denn all die Alten waren nun mißtrauisch und meinten, sie müßten auch sterben, wenn er sie malte. Ich hatte in diesen Jahren zum ersten Male eine kleine Kollektion meiner Arbeiten kleineren Formats im Künstlerhaus in Berlin ausgestellt. Er sagte mir Anerkennendes darüber. Ein Bild, eine regnerische graue Ansicht von Dordrecht, habe er eigentlich kaufen wollen; er riet mir, was ich leider nicht befolgte, nach Berlin zu ziehen, da wäre doch noch am meisten los. Die fast regelmäßigen Abende im Hotel Hacker „dem Schwaan" waren äußerst interessant. Er unterhielt andauernd auf die geistreichste Weise, erzählte von seinen Zuneigungen und Abneigungen. Menzel, Israels, der ihn auch öfter in Katwyck besuchte, und Leibl waren damals seine ganze Schwärmerei. Aber auch Dagnan-Bouveret, dessen „Pardon au Breton" damals viel Aufsehen machte. Ob er das jetzt noch zugeben wird? Von den Alten war natürlich außer Rembrandt, Frans Hals sein Liebling. Sein großer Haß waren einige Berliner, namentlich einige Landschafter. Er erzählte von einigen, die wippten mit dem Fuß gegen die Staffelei, hielten den Pinsel an die Leinwand, und durch das Wippen käme dann ihr famoser „Baumschlag" heraus. Eine sehr produktive Landschaftsmaler-Familie, Vater und diverse Söhne, traf sein ganzer Haß. „Man müße der ganzen Familie X... die Klauen abhacken." Von Menzel erzählte er folgende Geschichte: Liebermann kommt mit Israels und Frau mit Menzel zusammen. Liebermann stellt vor. Menzel fragt Israels: „Sind Sie auch Maler?" Tableau. Frau Israels ist wütend. Von Manet und seinem Kreis sprach er damals noch nicht oder nur wenig, soviel ich mich erinnern kann. Dann, etwa ein Jahrzehnt später, traf ich Liebermann bei der Jury und dem Arrangement der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes und der Kunstgenossenschaft in Dresden. Ich war für Düsseldorf dort und hatte natürlich mit meinen paar Düsseldorfer Bildern einen schweren Stand. Liebermann und Kalckreuth waren die beiden Hauptmacher. Sie waren gewisse Gegensätze. Kalckreuth hatte eine Dame vorgeschlagen, Liebermann eine andere. Liebermann sagte: „Die kratzt mir ja die Augen aus, wenn ihr Bild nicht gehängt wird. Die fällt mir ja tot hin". Nach langer Debatte einigte man sich. Vor der Eröffnung der Ausstellung reiste Liebermann aber schleunigst ab, und überließ es Kalckreuth bei der Eröffnung die Honneurs zu machen. Später, im Sommer erzählte er mir in Nordwyck, er hätte sich gleich gedacht, daß es dabei einen Krach geben würde. Und richtig, bei der Eröffnung gab es einen großen Spektakel. Nach dem Eröffnungsessen im Schloß hielt der König Cercle ab, und da machte der König Kühl, der die ganze Ausstellung geleitet hatte und schon sehr nervös war, mit erhobener und lauter Stimme Vorwürfe. Die Ausstellung wäre eine Schweinerei. Das wäre keine Ausstellung, in die man seine Kinder führen könne, all die Nuditäten etc. Kühl brach in Tränen aus. Kalckreuth behielt die Haltung. Die Vorwürfe waren auch nicht direkt an ihn gerichtet. Er unterhielt sich gerade mit der dicken Prinzessin Mathilde, die selbst malte! Später kam dann ein Brief, ich glaube vom Hofmarschallamt, in dem die Beschuldigungen zurückgezogen wurden. Bei der nächsten Dresdener Ausstellung war ein Bild im Kladderadatsch: Der König mit seinen Söhnen und dem Kultusminister in der Kunstausstellung. Der König sagt: „Bedankt eich mal schene beim Gultusminister, daß diesmal nur lauter schene Landschaften ausgestellt sind!" Von allen Malern, die ich persönlich kennen lernte, ist wohl Liebermann der amüsanteste, geistreichste, lebhafteste, sarkastischste gewesen, wie auch der natürlichste, famoseste Mensch, den man sich im täglichen Umgang wünschen könnte.

Helmuth Liesegang beging am 18. Juli dieses Jahres seinen siebzigsten Geburtstag. Liebermann gratulierte ihm; und das gab in der Folge dann Anlaß zur Niederschrift dieser Erinnerungen.



CAMILLE PISSARRO, WEG NACH PONTOISE. 1877
VERSTEIGERUNG DER GALERIE GEORGES PETIT AM 3. DEZEMBER. 92:150 CM

ERNST BARLACHS „SELBSTERZÄHLTES LEBEN“

PAUL CASSIRER VERLAG, BERLIN 1928

Aufrichtig erzählte, gut geschriebene Lebensgeschichten sind immer lehrreich zu lesen. Jedes Leben ist interessant, in jedem ist etwas, das nirgends sonst vorkommt und völlig original ist. Am wertvollsten sind Selbstdarstellungen wesentlicher Künstler, die durch ihre Werke schon eine poetische Neugier auf ihr Leben erwecken. Es ist darum erfreulich, daß deutsche Künstler gern über sich selbst schreiben. Wollte man auf einem Brett im Bücherschrank die Autobiographien deutscher Künstler, Dichter und überhaupt aller höheren Geistesarbeiter vereinigen, so würde eine seltsame Republik bedeutender Köpfe zusammenkommen.

Barlachs „Selbsterzähltes Leben“, das er uns um sein sechzigstes Lebensjahr herum geschenkt hat, nimmt sich zwischen diesen Bekenntnisbüchern gut aus. Es gehört dazu, weil er in seiner Art ein repräsentativer Geist ist. Er ist deutsch bis zum Absonderlichen, er ist vom Geiste Jean Pauls und Caspar David Friedrichs. Etwas norddeutsch vergrübelt und gotisch verschnörkelt, melancholisch einsam und ein wenig trotzig gegen das Leben; aber ein Herz bis zum Rand voller Liebe, ein Mensch mit dem großen Zug, eine seltene Doppelnatur, zugleich begabt für die Skulptur und für die Dichtkunst — was fast ohne Vorgang ist —, Mystiker aus vertieftem Naturalismus, Pathetiker ohne Phrasen, einer, dem ein Gott gab — nach langer, dumpfer, schwerer Entwicklung — zu sagen, wie er am Leben leidet. Das Sein und Werden eines solchen Menschen braucht nur eben erzählt zu werden, um zu fesseln, denn es ist dramatisch in sich selbst, auch ohne äußere Handlung. Kommt noch die Kraft und Eigenart des Ausdrucks hinzu, die Barlach beherrscht, die merkwürdige Gabe in frappant gesehenen Bildern und schlagkräftigen Wortprägungen zu denken, so entsteht eine Dichtung von Rang.

Zu tadeln ist Barlachs Buch nur darin, daß es zu kurz ist. Man möchte mehr hören. Das Geschilderte hätte ausführlicher gegeben werden sollen; und es hätte weiter bis in die Gegenwart geführt werden können. Dieses letzte wäre möglich gewesen, weil das Buch auch einen memoirenhaften Charakter hat, den Verfasser also nicht zwang, dort abzubrechen, wo die Jugendentwicklung aufhört. An Stoff fehlt es nicht. Soweit es die Menschenscheu Barlachs zuließ, habe ich ihn in einigen wichtigen Lebensjahren gekannt und so viel von ihm gesehen, daß ich die Schilderungen nur gleich fortsetzen könnte. Denn ein solcher Mensch lebt alle seine Tage symbolisch. Ungekünstelt gerät ihm jedes Wort, jede Handlung ins Gleichnishafte. Das gibt dem Buch die Bedeutung. Eine gewisse Unklarheit hier und dort muß man in den Kauf nehmen; sie ist vom Symbolischen kaum zu trennen. Das Buch unterscheidet sich von dem meisten dessen, was heute geschrieben wird, dadurch, daß kein Wort literarisch klingt; alles stammt unmittelbar aus dem wahren Gefühl und aus einer Vernunft, die schwerer Lebensträume Herr geworden ist. Wenn das meiste von dem, was heute Bedeutung hat, längst vergessen ist, wird Barlachs „Selbsterzähltes Leben“ noch da sein. Karl Scheffler.

CHRONIK

Berlin im Licht. Man könnte über die Veranstaltung, die diesen anspruchsvollen Namen trug, das wohltätige Dunkel des Schweigens breiten, wenn nicht verlautete, daß der scheinbare Erfolg Anlaß zu einer Wiederholung des beschämenden Schauspiels sein soll. Die paar jämmerlich mit Glühbirnen besteckten Bäume Unter den Linden, das traurige Lichternetz über den Straßenbahnleitungen der Leipziger Straße, genannt „Milchstraße", endlich die schäbigen Leinwandplakate der Tauentzienstraße, die mit ein paar Fähnchen in eine „Straße der Nationen" verwandelt wurde, dies und einige Scheinwerfer, mit denen öffentliche Gebäude, wie es so schön heißt, angestrahlt wurden, waren die Sehenswürdigkeiten, die hunderttausend Schaulustige nächtlicherweile in die Straßen lockten. Man zweifelte, ob man mehr über die Genügsamkeit oder die Urteilslosigkeit der Massen staunen sollte, aber man zweifelte nicht an der Unzulänglichkeit der Veranstalter dieses Lichtfestes, die noch immer nicht erkannt haben, daß Berlin eine Weltstadt ist und Maßstäbe fordert.

Die Nutzbarmachung der lichttechnischen Fortschritte unserer Zeit für die nächtliche Erscheinung der Großstadt ist eines der Hauptprobleme der Architektur, die vor der Aufgabe steht, das Äußere wie das Innere der Häuser auf die beiden möglichen Arten der Beleuchtung, die natürliche des Tages und die künstliche der Nacht, abzustellen. Es fehlt in Berlin nicht an Versuchen neuartiger Lichtarchitektur. Hier hätte angesetzt werden müssen, anstatt daß man Glühlämpchen von Anno dazumal in die gefährliche Nachbarschaft strahlender Lichtreklamen der Geschäftshäuser brachte. „Berlin im Licht" hätte ein großartiges Experiment sein sollen, ein Blick in mögliche Zukunftsentwicklungen, das Phantasiebild einer nächtlichen Weltstadt, wie sie möglicherweise einmal sein wird. Was statt dessen geboten wurde, war eine traurige Krähwinkelei, wie sie kaum eine andere Großstadt des Reiches sich heute zuschulden kommen lassen würde. Was haben Städte wie Köln, Düsseldorf, München, Dresden, Stuttgart, Magdeburg im Ausstellungswesen geleistet, und wie traurig sind dagegen die Veranstaltungen des Messeamtes, das nicht zu wissen scheint, wie viele für die heutigen Aufgaben der Ausstellungstechnik verwendbare Künstler in Berlin leben. Nach dem wenig verheißungsvollen Verlauf, den die Vorarbeiten genommen haben, darf man fast zufrieden sein, wenn der großartig angelegte Plan einer zehnjährigen Bauausstellung im märkischen Sande zu zerrinnen scheint. Und Gott gebe, daß uns die Blamage eines behördlich angeordneten Berliner Karnevals erspart bleibe.

*



DAVID TENIERS, SCHÄFERKNABE
AUSGESTELLT IN DER PICTURA, BERLIN

Ein gerichtliches Urteil, das geeignet ist, erhebliche Beunruhigung in den Kunst- und Antiquitätenhandel zu tragen, ist von dem Oberlandesgericht in Hamm gefällt worden. Es handelt sich um den Rechtsstreit um ein altkölnisches Tafelbild, das von dem Bauunternehmer Pieper in Soest in verwahrlostem Zustande in dem Schloß Wehrden an der Weser aufgefunden und seinem Eigentümer dem Grafen Wolff-Metternich für 1500 Mark abgekauft wurde Die Stadt Soest, der das Bild für 10000 Mark angeboten wurde, lehnte den Ankauf ab. Es erzielte schließlich in einer Auktion bei Lempertz in Köln 95000 Mark. Der Preis war keineswegs übertrieben, denn unter dem Schmutz war bei der Restaurierung ein sehr wohlerhaltenes, vorzügliches Gemälde der altkölnischen Schule aus der Zeit des Meisters Wilhelm zutage gekommen. Man wunderte sich mit Recht, daß das Kölner Museum sich nicht mehr um das Stück bemühte, das jetzt die Zierde einer Frankfurter Privatsammlung bildet. Es ist menschlich begreiflich, daß der Vorbesitzer die ungeheure Wertsteigerung, die dem ersten Käufer zugute kam, als Ungerechtigkeit empfand und zum Kadi ging. Aber das Landgericht hatte ganz recht, als es die Klage abwies, denn es müßte zu unmöglichen Folgen führen, wenn die Rechtsprechung sich allgemein auf den Standpunkt der Berufungsinstanz stellte, die dem Kläger eine Entschädigung in Höhe von 6000 Mark zuerkannte. Wer ein Kunstwerk verkauft, muß sich über den Wert im klaren sein und muß alle Folgen tragen, auch wenn er sich in einem Irrtum befunden hat. Das Geschäft ist unanfechtbar, sofern nicht eine betrügerische Absicht auf der einen oder der anderen Seite nachweisbar ist. Hätte der Käufer das Bild für sich behalten, hätte er es der Stadt Soest für 10000 Mark verkauft, wäre das Bild durch mehrere Hände gegangen, wie es meistens der Fall zu sein pflegt, ehe es seinen Endpreis erzielte, so wäre der Verkäufer vermutlich nicht auf den Gedanken gekommen, einen Schadenersatz zu verlangen. Allein die Tatsache, daß die Spanne zwischen Einkaufs- und Verkaufspreis in einer Hand so enorm war, gab die Ursache zu der Erregung und erklärt das Urteil. Wo aber ist da eine Grenze zu finden? Es kommt im Kunsthandel nicht selten vor, daß ein Bild erst zu Ehren gebracht werden muß, um seinen Preis zu erzielen. Man mag über die Manipulationen, die zuweilen damit verbunden sind, über Verschönerungskuren durch Restaurierung und Expertisen, die in dem vorliegenden Falle übrigens kaum nötig waren, denken, wie man will, es geht nicht an, daß ein bindender Verkauf nachträglich angefochten wird, weil es sich herausstellt, daß mit mehr Sachkenntnis und Geschicklichkeit ein erheblich höherer Preis erzielt werden konnte.

Das Museum in Turin hat ein Bild von Modigliani dem Vernehmen nach für 400000 Franks erworben. Vor wenigen Jahren ist das gleiche Bild in einer Pariser Galerie für 200 Franks zu haben gewesen. Man darf sich demnach nicht wundern, wenn ein Bild von Nolde, wie man hört, für 30000 Mark angeboten wird.

Rembrandts Bildnis der Hendrickje ist von Duveen, der es auf der Auktion Huldschinsky für 570000 Mark ersteigerte, für 40000 Pfd. Sterl. an Sir Alfred Mond verkauft worden. Denselben Preis soll übrigens jede der vier kleinen Tafeln des Duccio gebracht haben, die Duveen im vergangenen Jahre mit der Sammlung Beuson erworben hat. Wir haben auf Seite 121 des vorigen Jahrgangs darüber berichtet, daß die Firma Duveen die Sammlung, die 114 Bilder enthielt, für im ganzen 500000 Pfd. Sterl. gekauft hat. Zwei der Tafeln des Duccio sind an der gleichen Stelle abgebildet.

Sustermaus' Porträt des Gian Carlo de'Medici, der in der Holford-Auktion den unbegreiflich hohen Preis von etwa einer viertel Million Mark gebracht hat, ist jetzt durch die Vermittlung der Firma Knoedler & Co. in den Besitz eines amerikanischen Sammlers übergegangen.

Der Verkauf des sogenannten Wiener „Kaiserteppichs", der im Frühjahr bei Christie etwa eine halbe Million Mark brachte, hat seinerzeit viel von sich reden gemacht. Es handelte sich in der Tat gar nicht um den wirklichen „Kaiserteppich", den berühmten, seidengeknüpften Jagdteppich aus ehemals kaiserlichem Besitz, der sich seit dem Umsturz im Wiener Kunstindustriemuseum befindet, sondern um einen allerdings auch sehr kostbaren, großen Jagdteppich, von dem das Wiener Museum noch ein zweites Exemplar besitzt. Dieser Teppich ist jetzt durch die Vermittlung von Arthur Upham Pope für den Riesenpreis von 200000 Dollar in den Besitz eines amerikanischen Sammlers gelangt.

Das Metropolitan-Museum hat erneut eine Riesenstiftung zu verzeichnen. George Blumenfeld hat eine Million Dollar für die Sammlungen geschenkt.

Noch fürstlicher ist die Stiftung, mit der Sir Joseph Duveen die englischen Museen bedacht hat. Sie beträgt nicht weniger als eine halbe Million Pfund Sterling. Es soll aus diesen Mitteln zunächst ein neuer Flügel an die National Gallery angebaut werden, um die Gemälde der italienischen Schule unterzubringen. Ferner sollen weitere Anbauten die Tate Gallery erweitern. Für die Parthenon-Skulpturen und das Nereiden-Monument, deren Aufstellung im British-Museum nicht befriedigt, sollen ebenfalls Neubauten errichtet werden. Endlich soll durch Erweiterung der National Portrait Gallery der dort chronischen Raumnot gesteuert werden.

Es wird interessieren, bei dieser Gelegenheit etwas über die Herkunft der Dynastie Duveen zu erfahren. Der Vater Sir Josephs landete vor fünfzig Jahren als einfacher Schmiedegeselle in Hull. Joseph Joel Duveen gründete zuerst einen kleinen Antiquitätenladen, befaßte sich bald im besonderen mit chinesischem Porzellan. Blauweiß war seine Spezialität. Später ging er zu französischen Tapisserien, Möbeln und Bildern über, verkaufte englische Porträts des achtzehnten Jahrhunderts. Etwa zehn Jahre nach seiner Niederlassung übersiedelte er nach London und starb dort vor zwanzig Jahren als der führende Kunsthändler Englands und Beherrscher des amerikanischen Marktes. Sein Sohn Sir Joseph hat das väterliche Geschäft nochmals weiter zur Höhe geführt. Er ist heute der Diktator des Marktes, dessen Macht in dem absoluten Vertrauen seiner Kundschaft begründet ist. Sir Joseph bestimmt, was von den großen Sammlern Amerikas gekauft wird. Sein Geschmack ist absolut maßgebend. Ein Kunstwerk, das Duveen für würdig hält, durch seine Hand zu gehen, ist gleichsam selbst geadelt, und den Preis für den Adelsbrief hat der Käufer zu zahlen. Man erzählt, wie er einmal einem sehr reichen Kunden ein sehr teures Bild vorführte, der es wagte, zu fragen, ob der Preis, der genannt war, der letzte sei. Sir Joseph rief den Hausdiener herein: „Nehmen Sie das Bild fort. Es ist nichts für diesen Herrn."



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In Königsberg arbeitet eine Malerschule, die in einer natürlichen Weise geschlossen und gesund anmutet. Mittelbar haben Corinth und Woldemar Rösler stark auf ihre Landsleute gewirkt, unmittelbar hat es Artur Degner getan, der sein Lehramt leider durch dumme äußere Verwickelungen vorzeitig aufgeben mußte. Ein großes führendes Talent ist unter den jüngeren lebenden Ostpreußen nicht, auch Degner ist es nicht; doch herrscht ein gutes Niveau, eine unbekümmerte sinnliche Malfreude regiert. Der Beweis wurde jetzt wieder in der Ostpreußen-Ausstellung der Kunstkammer erbracht.

Erich Behrendt ist stark von Degner beeinflußt; doch fühlt man überall auch das ernste, selbständige Naturstudium. Karl Eulenstein sucht in der Landschaft das, was man Stimmung nennt, aber ohne die Natur zu vergewaltigen. Julius Freymuth ist der begabteste und geschickteste von allen; in seinen Landschaften ist eine entschiedene malerische Kraft. Und Hans Laskowski weiß sich neben diesen Genossen mit Ehre zu behaupten. Etwas abseits steht Felix Mesek; seine Naturempfindung liegt etwa zwischen Trübner und Karl Haider. Max Neumann war schon vor zwanzig Jahren ein



JULIUS FREYMUTH, VORSTADTLANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN

geachteter Genosse Woldemar Röslers. Nur lose verbunden mit der Gruppe ist der feine empfindungsvolle Manierismus Partikels und die von novellistischem Geist erfüllte Malerei Domscheits.

Im Mittelpunkt der Ausstellung stand Degner selbst. Er hat nicht die Gabe, sich in Ausstellungen richtig zur Geltung zu bringen. Dennoch fühlte man wieder, daß man vor Bildern stand, denen nicht viel fehlt — sei es nun Disziplin oder Kultur der Mittel —, um in einem bescheidenen Sinne als meisterlich zu gelten.

*

Neue Bilder und Aquarelle zeigte Karl Schmidt-Rottluff in der Galerie Ferdinand Möller. Das beste war unter den Aquarellen. Das „Lesende Mädchen", die „Päonien", das Fischstilleben und Arbeiten ähnlicher Art sind ausgezeichnete Proben spontaner Naturmalerei, ebenso zart wie kräftig und ganz überzeugend. Die Ölbilder sind wesentlich anders als früher. Sie sind weniger dogmatisch. Eine Flächenzerlegung wie die in dem Selbstbildnis ist kaum noch doktrinär. In den neuen Bildern spricht am stärksten das dekorative Element. Manches ließe sich ohne weiteres mit Glück in die Gobelintechnik übertragen.



ERICH BEHRENDT, OSTPREUSSISCHE STEILKÜSTE
AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN

Carl Langhammers sechzigster Geburtstag wurde von der Künstlergilde mit einer Kollektivausstellung gefeiert. Er hat etwas von einem Reisemaler, und es hat den Anschein, als sei er in seinem Malerleben oft glücklich gewesen vor dem Motiv. Langhammer hat sich nicht eben gequält; wollte sich der richtige Ton nicht gleich einstellen, so ließ er es beim Ungefähr. Dennoch wird Tradition und Handwerk sichtbar. Diese Art Malerei ist im Aussterben; ihr fehlt alle Unruhe und aller Ehrgeiz. Vieles stimmt nicht. Das Vergnügen aber, das der Maler zweifellos beim Malen gehabt hat, macht wiederum Vergnügen.

Die „Junge Hamburger Kunst" in der Galerie Neumann und Nierendorf wirkte etwas flau. Es fehlt den jungen Künstlern in Hamburg offenbar ein Führer, sie erscheinen merkwürdig ratlos. Am besten gefielen Erich Hartmanns „Büglerin", Kurt Löwengarts Landschaftsaquarelle und ein Knabenbildnis von Heinrich Stegemann, von dem man im übrigen nach seinem Debut in der Akademie stärkeres erwartet hatte. Eine eigene Sache ist es mit den Atbeiten Anita Rees, die in Hamburg einen Ruf hat. Es handelt sich um eine mit dem Pinsel zeichnende Kartonkunst, die immer ein wenig



ARTHUR DEGNER, FLACHE LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN

den Rahmen sprengt. Große Köpfe mit großen Flächen, auf denen malerisch verzweifelt wenig vorgeht. Man möchte der begabten Künstlerin eine intensive Berührung mit etwas sehr Spontanem, etwa mit Paris, wünschen.

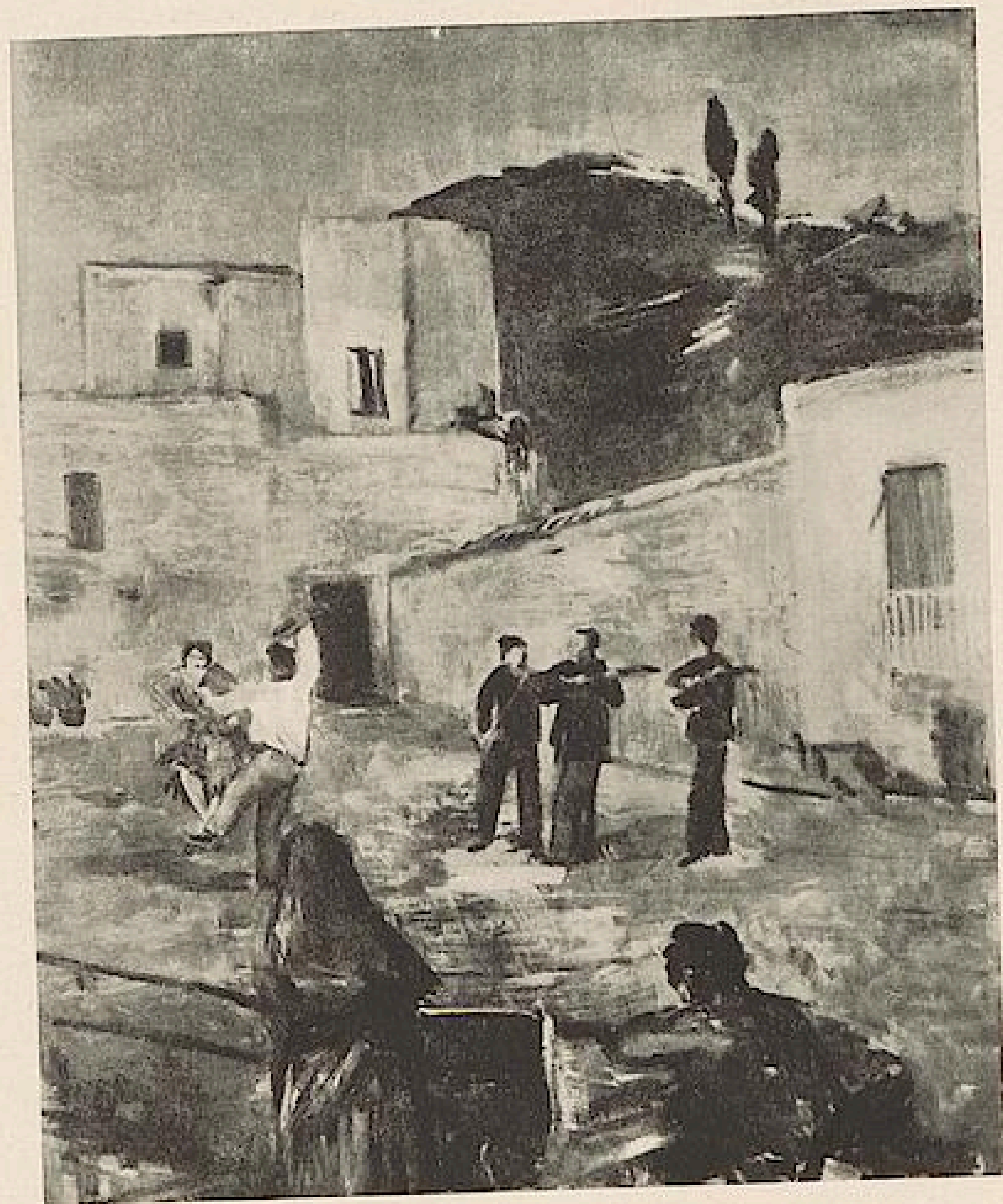
„Glas und Metall" hieß eine Ausstellung in den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst. Es wurde gezeigt, wie Glas und Metall in der neuen Bauweise Verwendung finden. Eindrucksvoll waren daneben die Formen der für die Industrie und für die Wissenschaft hergestellten Gefäße, Apparate, Geräte usw. aus Glas. Von den Gebrauchsgläsern wirkten die am überzeugendsten, die sich formal wie von selbst den Industrieformen nähern. Ausgezeichnet waren die von Bruno Paul im Lichthof des Schulgebäudes aus Glas und glasartigem Material aufgeführten Ausstellungsräume und eingebauten Vitrinen. Eine Gelegenheitsaufgabe auf beschränktem Raum kann nicht besser gelöst werden.

In den Ausstellungsräumen des Verlags Bruno Cassirer ist eine Ausstellung von Lithographien und Zeichnungen Henri de Toulouse-Lautrecs eröffnet worden. Die Bremer Kunsthalle lieh einen großen Teil ihrer schönen Blätter her, einige Plakate gab die Berliner Kunstbibliothek; anderes stammt aus Pariser und Berliner Privatbesitz. Die Ausstellung erläutert in der schönsten Weise das bedeutende Buch Gotthard Jedlickas über Lautrec, das soeben im Verlag Bruno Cassirer erschienen ist.

LEIPZIG

Kunstverein: Das Tier in der Kunst. — Diese reizvolle Ausstellung, die die Tierdarstellung in der deutschen Kunst innerhalb der letzten dreißig Jahre zeigt, hat Dr. Teupser mit Sorgfalt und feinem Verständnis zusammengestellt. Die Beschränkung auf ein bestimmtes Stoffgebiet zeigt deutlich, wie reich und vielfältig sich die künstlerische Phantasie bewegen kann, wie unbegrenzt die Ausdrucksmöglichkeiten auch bei stofflicher Bindung bleiben.

Mit Louis Tuaillons „Amazone", dem „Sieger" und einer prachtvollen Stiergruppe wird der historische Ausgangspunkt der Ausstellung eindrucksvoll markiert. Dieser Bildhauer, das stärkste und persönlichste Talent des Hildebrandkreises, hat die Lehre des Meisters mit Eigenem blutvoll und frei für sich weiterentwickelt und verselbständigt. Noch überzeugender hat August Gaul, dessen Werke mit Recht betonter Mittelpunkt der Ausstellung sind, eine neue Formensprache geschaffen. Er ist die stärkste Begabung unter den Tierplastikern. Gaul hat es wie kein anderer verstanden, die Naturformen in einer naiven und geheimnisvollen Weise zu Kunst werden zu lassen. Ohne auf Sensationen und Besonderheiten aus zu sein, ohne dem Tiere andere als animalische Eigenschaften zu geben, hat er als intimer Beobachter und meisterlicher Handwerker seine Plastiken geschaffen. Sein überlegenes Können, seine Sicherheit in allen technischen Fragen, seine absolute Kenntnis der Tierorganismen lassen ihn ganz frei und ohne jeden Krampf die gestellten Aufgaben erfüllen. Mit all den herrlichen Tierplastiken, den Eseln, Bären Schafen, Enten, Gänsen, Schweinen und sonstigem Getier,



MAX NEUMANN, VENEDIG
AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN



KARL EULENSTEIN, LANDSCHAFT MIT LANDLEUTEN

AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN

ist auch noch ein großer Teil des graphischen Werkes von August Gaul zum ersten Male in Leipzig ausgestellt. Neben Gauls Plastiken haben die Arbeiten der anderen Bildhauer einen schweren Stand. Max Essers Tiere wirken etwas kunstgewerblich, die Überbetonung des Technischen, die virtuose Mache erdrücken das Natürliche. Echt und natürlich gibt sich das Talent der Renée Sintenis, die das Tier ganz anders als Gaul erfaßt. Im Gegensatz zu Gaul will sie das Momentane, das Flüchtige der Tiere einfangen, graziös weiß sie die zierliche Anmut junger Tiere zu gestalten. Richard Scheibe ist mit seinen schönen Pferden und einem Bären gut vertreten. Neben diesen Talenten sind aus der großen Zahl der Aussteller noch erwähnenswert H. Geibel, A. Fischer, H. Krauß und O. Pilz.

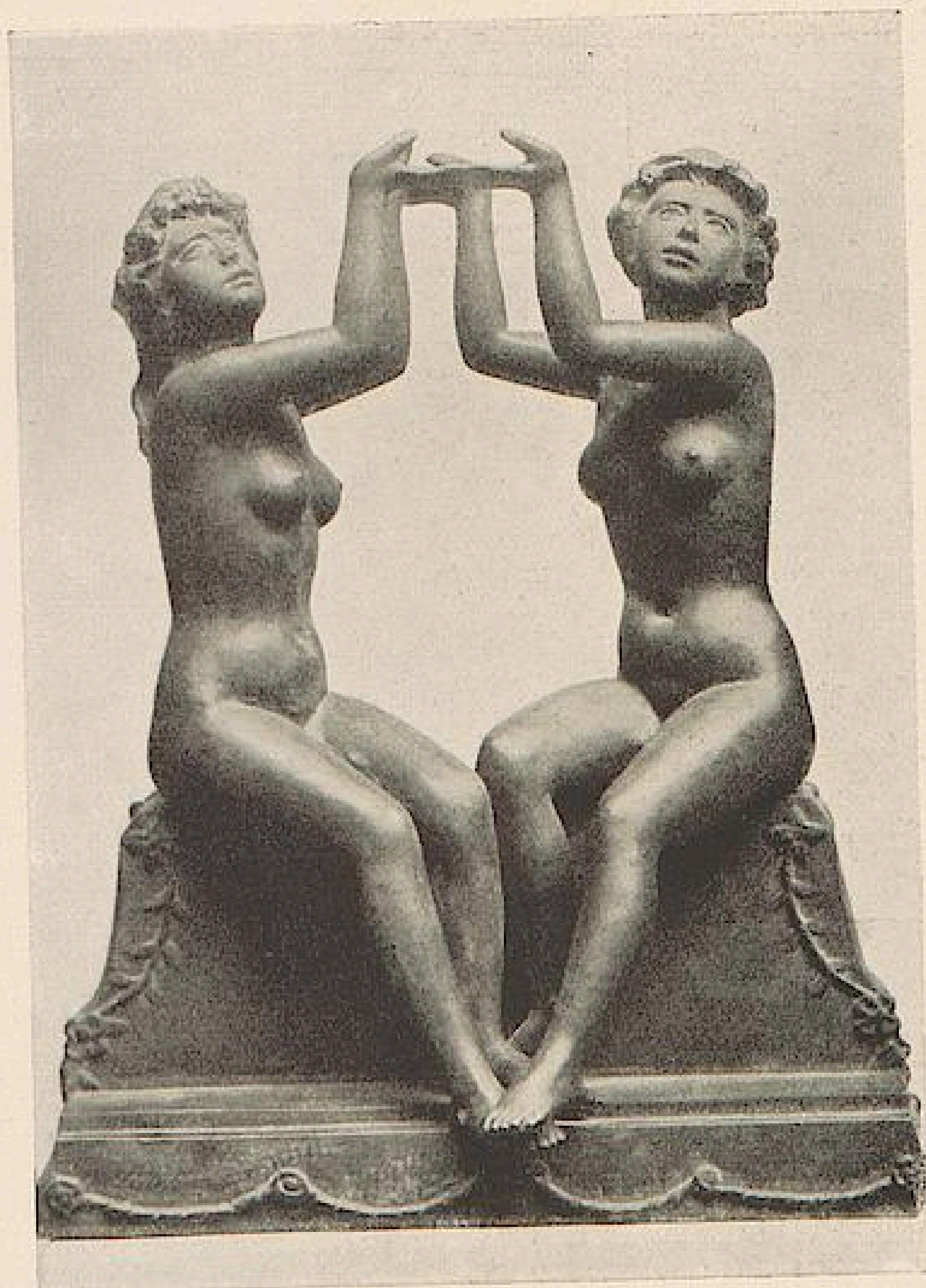
Unter den Zeichnern des Tieres nimmt Max Slevogt eine ähnliche Sonderstellung ein, wie Gaul unter den Plastikern. Seine wundervollen Tierstudien sind so kreatürlich in verblüffenden Stenogrammen fixiert, daß daneben schwerlich etwas anderes aufkommen kann. Eine reizende Zeichnung R. Großmanns, eine Kuh ihr Kälbchen beschnuppernd, einige phantastische Zeichnungen A. Kubins und ein paar hübsche dekorative Aquarelle Franz Marcs überragen die vielen anderen ausgestellten Arbeiten weitaus. Max Schwimmer.

WIEN

Am 31. Oktober 1918, im Kehraus des großen Sterbens, ist Egon Schiele, achtundzwanzigjährig, an der Grippe gestorben; nun begeht der Hagenbund den zehnten Todestag mit einer großen Gedächtnisausstellung, die Bilder und Zeichnungen umfaßt; die Neue Galerie und die Galerie Würthle zeigen gleichzeitig weitere Zeichnungen und Aquarelle, auch in der Alt-Ausstellung der Sezession ist mehreres von Schiele zu sehen. All diese Darbietungen umfassen trotzdem nicht sein ganzes Werk; mehrere charakteristische Arbeiten fehlen, eine der an Arbeiten Schieles reichsten Privatsammlungen Wiens hat sich nicht aufgetan. Dennoch gibt diese breite Fülle der Produktion eine Vorstellung von einer atemlosen Schaffenswut, der überdies noch vier Jahre Krieg und Kriegsdienst die Auswirkungsmöglichkeit unterbunden hatten; gibt sie auch Gelegenheit, von dem gewonnenen Abstand aus zu dem Problem dieses eigentümlichen Künstlers endgültig — mit aller Einschränkung, die diesen Begriff im Ästhetischen haben kann — Stellung zu nehmen?

Seine Erscheinung klafft von Widersprüchen; visionäre Sicherheit in der Beherrschung aller Mittel dient einer Gesinnung, die sich über alle Konvention hinwegsetzt; äußerste bis zum Schmerzlichen gesteigerte Empfindsamkeit drückt sich mit dem müden Raffinement eines dekorativ gewordenen Stils aus. Mit dem Manierismus eines Spätgeborenen verbindet Schiele die brennende Bekenntniswut eines in die Zukunft Weisenden. Diese Gegensätzlichkeit gestattet nirgends den reinen Genuß, der in sich ruht, duldet aber auch nicht läßliche Gleichgültigkeit, die über die Dinge hingleitet; immer bleibt ein Rest von Widerstand, immer stachelt ein Überreiz. Transzendenz und Verwesung verschmelzen in einer quälenden Atmosphäre.

Das Überschäumen einer frühreifen und unfertigen Begabung, das fahrige Tasten eines sich selbst Suchenden, die verzweifelte Reaktion eines Überempfindsamen auf das Erlebnis einer grauenvollen Welt, all dies ist nun mit dem Anspruch einer Lebensarbeit beladen. Ein Prinz Heinrich starb, ehe er König wurde; und die Historiographen des Reichs messen ihn mit der Elle des Vollendeten. Die äußeren Etappen seines Werdegangs sind freilich leicht zu erkennen; daß Klimt, Japan und Van Gogh seine wichtigsten Bildungselemente waren, liegt auf der Hand. Was aber hinter dieser kunstgeschichtlichen Analyse den Fluch der Nichtvollendung ausmacht, ist die Unverbundenheit der beiden künstlerischen Wurzeln, der menschlichen und der formalen; daß das Erlebnis der Welt und seine Formung durch die Kunst noch nicht zu jener Einheit verwachsen waren, die den Werken der Meister die rätselhafte Gewalt verleiht, bringt den Riß



ARISTIDE MAILLOL, FRAUENGRUPPE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

in Schieles Erscheinung. Jedes Werk blutet von Zeitgemäßheit, keines ist zu ihrer reinen Gestaltung gereift; alle fordern eine Bejahung, die niemals freudig und unbedingt wird.

Die Internationale Akt-Ausstellung der Wiener Sezession gehört zu den Veranstaltungen, für die man die große und kleine Welt durchstudiert, um es doch endlich gehen zu lassen, wie's Gott gefällt; man bemüht sich um systematische Allseitigkeit und begnügt sich am Schluß doch mit einem Kompromiß. Deshalb ist es nutzlos, nach all dem zu fragen, was nicht da ist und zu betonen, daß das reiche Thema auch besser hätte ausgeschöpft werden können; es ist immerhin ein Überblick des Kunstschaffens der Zeit zustandegekommen, soweit es sich eben in einem Akt ausdrückt, der bisweilen nur ein Sketch ist. Das bei einer Übersicht, die — lebendig oder tot — Angehörige dieser Generation zusammenfaßt, keine Einheitlichkeit zustandekommen konnte, war selbstverständlich. So zerfällt die Ausstellung in lauter Einzelstücke von vielerlei Rang; das Zwingendste in ihr scheint mir ein prachtvolles Spätbild von Corinth zu sein, ringsum vertreten Souverbie, Lhote, Kiesling, Weisgerber, Kars, Jaeckel, Ubaldo Oppi, Zorn, Habermann, Heine, Stuck, Masereel, Le Fauconnier usw. alle Richtungen von vorgestern bis heute. Unter den Österreichern erzwingen sich Faistauer — mit einem Tetraptychon — und Hans Böhler, Dobrowsky, Andersen und Sergius Pauser am meisten Beachtung; zwei Künstler, Maxim Kopf und Basile Schoukhaeff, sind eine Überraschung. Frauenakte überwiegen so sehr, daß ein paar Männer dazwischen beinahe genant erscheinen; das Satyrspiel zu dieser allgemeinen Huldigung weiblichen Fleisches liefert Oskar Laskes „Entlausung eines türkischen Regiments" von 1916, eine Erinnerung an eine mehr männlich orientierte Zeit.

Das Thema hat zu einigen Kontroversen in der Öffentlichkeit Anlaß geboten, die klerikal gerichteten Kreise haben in mannigfacher Form ihre Entrüstung kundgetan; ohne diese Kundgebung primitivster Erotik wäre wahrscheinlich kein Mensch auf die Idee gekommen, daß diese gemalten Leiber nackt seien; jetzt hat die Ausstellung eine Reklame bekommen, die sie eigentlich nicht verdient. Die Nacktheit ist zu manchen Zeiten ein Bekenntnis der Kunst gewesen, sie ist heute zu einer Schablone geworden, zu einer Formel, in der sich für einen gewissen Kreis von Liebhabern das Wesen des Künstlerischen erschöpft. Damit Nacktheit wieder eine große innerliche Wahrheit würde, die hinreißen und erschüttern und sohin auch sittlich oder unsittlich wirken könnte, müßte die Kunst in den Körpern anderes suchen als optischen Reiz oder Material zu Konstruktionen; vorläufig ist sie im Durchschnitt meist das übernommene und daher gänzlich indifferente Kostüm der Kunst. Auf die Nuditas, die er zu dieser Ausstellung beigesteuert hat, hat Viktor Hammer den witzigen Titel geschrieben: Veritas aut Vanitas?

H. T.

BERLIN

In der Galerie Matthiesen wird in den ersten Dezembertagen eine Ausstellung von Plastiken Fritz Hufs eröffnet. Huf hat sich jahrelang von Ausstellungen fern gehalten und in der Stille ernsthaft gearbeitet. Meistens in der Nähe von Paris. Die Ergebnisse werden uns nun gezeigt. Im nächsten Heft wird ein ausführlicher Bericht gegeben.



LOUIS TOCQUÉ, FRAUENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE DR. BENEDICT & CO., BERLIN



LUCIEN MAILLOL. BILDNIS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

Die Ausstellung von Bildern Joachim Ringelnatz' in der Galerie Wiltschek wird im nächsten Heft besprochen.

WEIMAR

Der Bildhauer Richard Engelmann wird im Dezember sechzig Jahre alt. Die Weimarer Kunstschule, deren Lehrer er ist, hat aus diesem Anlaß eine Kollektiv-Ausstellung veranstaltet. Diese Ausstellung wird bestätigen, was ohnehin bekannt ist: daß Engelmann ein Künstler von ausgezeichneter Einsicht und Gesinnung ist, der genau weiß, worauf es in der Plastik ankommt und der durch produktives Verständnis ersetzt, was ihm sonst abgehen sollte. Man darf annehmen, daß Engelmann seinen Schülern ein anregender Lehrer ist, daß er sie mit Glück auf das Echte und Wesentliche hinweist. Seine eigenen Arbeiten halten stets ein sehr achtbares Niveau. Er gehört zu den wenigen, die den Überzeugungen und Idealen ihrer Jugend niemals untreu geworden sind.

NEW YORK

Eine schwimmende Kunstausstellung ist auf Anregung Sir Joseph Duveens an Bord der Berengaria veranstaltet worden und wird, während das Schiff im Hafen von New York liegt, dort zugänglich gemacht. Nachdem einige Schwierigkeiten mit den Zollbehörden, die für die Bilderrahmen, sofern sie weniger als hundert Jahre alt sind, einen Einfuhrzoll forderten, behoben sind, wurde die Ausstellung für den Besuch freigegeben. Es sind während der Überfahrt und im Hafen bereits zweiundvierzig Bilder verkauft worden. Es handelt sich ausschließlich um Werke junger englischer Maler.

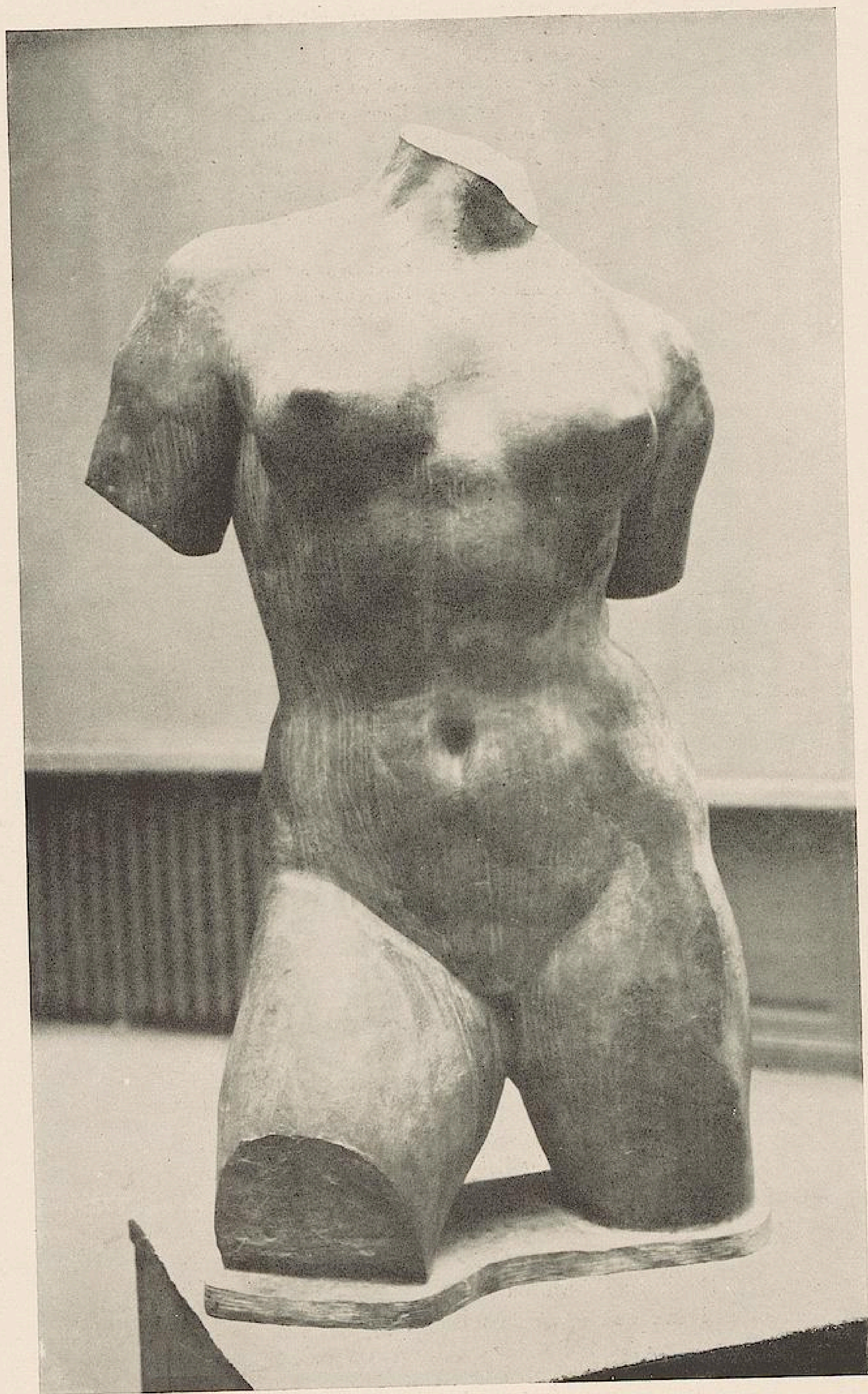
BERICHTIGUNG

Das Bildnis einer Römerin von Karl Hofer, das wir im Novemberheft Seite 49 abbildeten, befindet sich nicht in der Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur, sondern in der Sammlung Georg Reinhart, Winterthur.



KALKSTEINRELIEF. ÄGYPTEN, ALTES REICH

AUSGESTELLT IN DER GALERIE DR BURG & CO., BERLIN



ARISTIDE MAILLOL, TORSO DES BIANQUI-DENKMALS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



ARISTIDE MAILLOL, POMONA

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

BERLIN

Mit der Eröffnung des neuerbauten Verbindungsganges zwischen dem Völderkundemuseum und dem ehemaligen Kunstgewerbemuseum ist Bodes Plan eines asiatischen Museums in allerdings veränderter Gestalt Wirklichkeit geworden. Man gelangt nun aus den Räumen, in denen indische Plastik gezeigt wird, durch die ausgedehnten Turfansammlungen, die sich auch über die sämtlichen neuen Säle des Überganges ausgebreitet haben, in die ostasiatische Kunstabteilung. Nachdem mit der Ernennung Otto Kümmels zum Direktor der asiatischen Sammlungen die notwendige Personalunion hergestellt wurde, ist nun auch die räumliche Einheit geschaffen, und man darf erwarten, daß die weitere Entwicklung des asiatischen Museums die Möglichkeiten nutzen wird, die sich aus der glücklichen Ordnung der Verhältnisse ergeben. Noch harrt eine Reihe von Sälen der Einrichtung. Noch sind wichtige Kulturkreise des östlichen Asien nicht dargestellt. Notwendig ist auch ein Ausgleich zwischen den Sammlungen für Völkerkunde und für Kunst, die sich jetzt eine merkwürdige Konkurrenz machen. Endlich möchte man in der indischen Abteilung Originale und Gipsabgüsse reinlicher voneinander geschieden sehen.

*

Die Ausstellung chinesischer Kunst, die von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst in Gemeinschaft mit der Akademie der Künste zu Berlin im Anfang des nächsten Jahres veranstaltet wird, verspricht eine der bedeutendsten Schaustellungen ihrer Art zu werden. Privatsammler und Museen des In- und Auslandes haben ihre Beteiligung zugesagt. Eine große Reihe hervorragender, noch nie öffentlich gezeigter Stücke ist bereits für die Ausstellung gesichert.

MAX SLEVOGTS DANK

Die Presse hat meines sechzigsten Geburtstages besonders eingehend gedacht, sie hat mir in vielen ausführlichen Gratulationsaufsätzen gesagt, was sie an meinen Arbeiten liebt und nicht liebt, und hat mich damit zum Weiterschaffen angeregt. Ich benutze „Kunst und Künstler“, das älteste Verbindungsglied zwischen mir und der Öffentlichkeit, um dafür öffentlich Dank zu sagen, da die geltende Sitte den privaten Dank des Künstlers an die Kritik nicht zuläßt.

Bei derselben Gelegenheit danke ich allen denen, die meiner am 8. Oktober freundlich gedacht haben und denen ich persönlich nicht schreiben kann, weil ich sonst für längere Zeit das Malen aufgeben müßte. Jeden Zuspruch bewahre ich in dankbarer Erinnerung.

Neukastel bei Landau
Pfalz

Max Slevogt.



HANS DÜRER, DIE HEILIGE FAMILIE. TRIPTYCHON
VERSTEIGERUNG MARCELL v. NEMES. MITTELBILD 121 : 82 CM, DIE SEITENBILDER 121 : 35 CM
56 000 GULDEN

 UKTIONSNACHRICHTEN

Die Versteigerung von Kunstwerken aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser, die am 6. u. 7. November durch die Firma Lepke erfolgte, war an Sensationen reich. Ein üppig ausgestatteter Katalog, mit dem das Berliner Auktionshaus seine 2000. Versteigerung feierte, hatte die Erwartungen hoch gespannt. Diese wurden denn auch von den kunstgewerblichen Teilen der Sammlung nicht enttäuscht, während allerdings unter den Gemälden sich kaum Stücke hohen Ranges befanden. Eine heftige Agitation in russischen Emigrantenkreisen hatte im letzten Augenblick den Erfolg, daß die gerichtliche Beschlagnahme einer nicht unerheblichen Zahl von Gegenständen verfügt wurde. Es werden hier noch sehr knifflige Rechtsfragen zu lösen sein. Es scheint uns allerdings fraglich, ob deutsche Gerichte den Vorbesitzern das Eigentum an Kunstwerken zusprechen können, die durch Gesetz der Sowjetregierung zum Nationalgut erklärt worden sind. Daß die Versteigerung solcher gewaltsam enteigneter Gegenstände in einem Lande, das den Grundsatz der Unverletzlichkeit des Privateigentums anerkennt, nicht ohne Peinlichkeit ist, wurde an dieser Stelle bereits ausgesprochen. Es schien uns aber mehr eine Taktals eine Rechtsfrage vorzuliegen, und auch das Gericht hat sich reichlich spät zum Einschreiten entschlossen, so daß die beschlagnahmten Gegenstände zum Teil schon versteigert waren, zum Teil im letzten Augenblick zurückgezogen werden mußten.

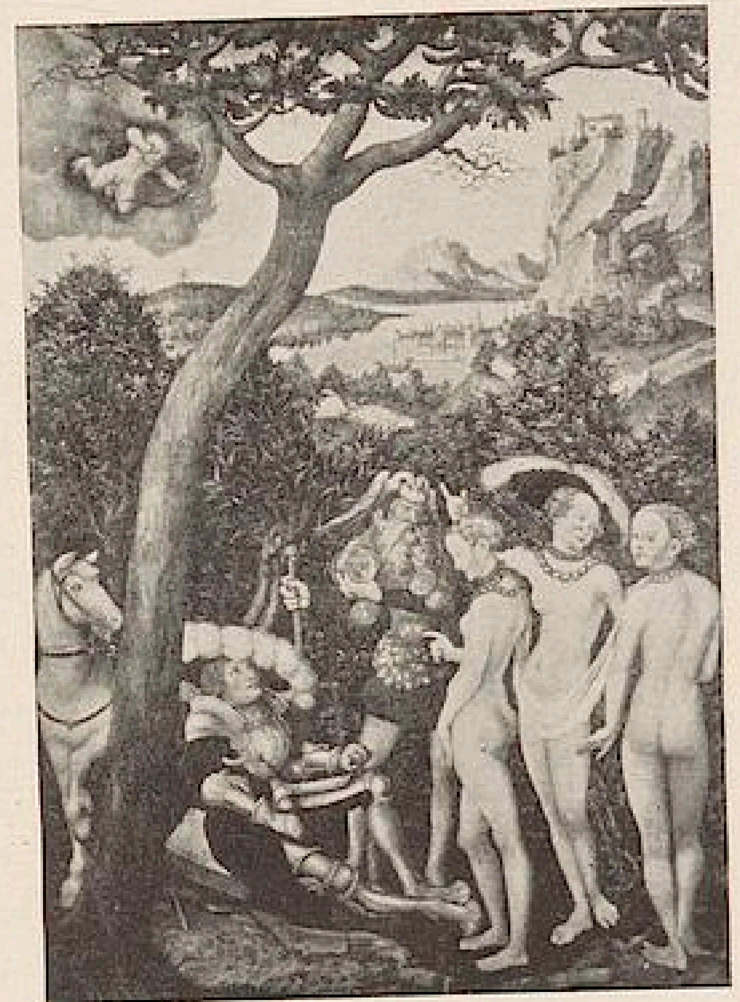
Unter ungewöhnlich starkem Andrang des Publikums und unter außerordentlicher Beteiligung der gesamten Kunstwelt, Sammlern, Museumsdirektoren und Händlern, nahm die Versteigerung, von der viele sich Überraschungen aller Art versprochen hatten, einen durchaus ruhigen Verlauf. Es kam weder zu den vorhergesagten Zwischenfällen, noch wurden sensationelle Preise erzielt. Teuer waren vor allem die kleinen Stücke mittlerer Qualität, Sitzmöbel und Tischchen, die um ihrer Provenienz willen über ihren Wert bezahlt wurden. Dagegen blieben die Möbel von David Roentgen, von denen am meisten geredet wurde, und von denen man sich viel versprochen hatte, zum Teil recht erheblich unter den Taxpreisen zurück. Allein der reich eingelegte Sekretär erzielte mit 73 000 Mark den vollen Schätzungspreis und kann als sehr gut bezahlt gelten, ebenso wie die große Kommode von Joseph Baumhauer, die 60 000 Mark brachte, während eines der vornehmsten Möbel der Sammlung, die Servante von F. Schwerdtfeger statt der erwarteten 60 000 nur 44 000 Mark erzielte. Recht hoch waren im ganzen die Preise, die für das elegante Goldbronzegerät, Uhren, Vasen, Kandelaber, Kronleuchter, bezahlt wurden. Ein Paar Porphyrvasen in Bronzefassung, die mit 8000 Mark bewertet waren, stiegen bis auf 16 000 Mark, und wenn dieser Preis auch einen Rekord bedeutete, so bezeichnete er doch die Stimmung, die



EL GRECO,
UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS
VERSTEIGERUNG
MARCELL v. NEMES
108 : 82 CM. 175000 GULDEN



MEISTER DER „MADONNA DEL BAMBINO VISPO". DIE JUNGFRAU MIT DEM KIND UND ENGELN.
VERSTEIGERUNG
MARCELL v. NEMES. 45 : 50 CM
72 000 GULDEN



LUCAS CRANACH D. Ä.
PARISURTEIL
VERSTEIGERUNG
MARCELL v. NEMES
104 : 72 CM. 52000 GULDEN

auch bei der Versteigerung der kostbaren Golddosen gelegentlich zu Riesengeboten verleitete. So war der Preis einer Dose mit Miniaturmalereien von Blarenberghe, die auf 25000 geschätzt war und 36000 Mark eintrug, sicher übertrieben, zumal es sich keineswegs um das schönste Stück der Sammlung handelte. Von den Gobelins erreichte den höchsten Preis, wie zu erwarten war, die Boucher-Tapisserie, blieb aber mit 115000 doch noch um 35000 Mark unter der Schätzung zurück und ist gewiß nicht zu teuer bezahlt. Die Folge der Konstantins-Teppiche nach Entwürfen von Rubens erreichte ebenfalls mit insgesamt 103000 Mark bei weitem nicht den Taxpreis. Übrigens gehört diese Folge ebenso wie die Sitzmöbelgarnitur aus dem Besitz des Eugen Beauharnais, die mit 60000 Mark teuer verkauft wurde, zu den nachträglich beschlagnahmten Stücken, über deren Schicksal die Gerichte noch werden entscheiden müssen.

Von den Gemälden mußte der Nikolas Maes, auf den die meisten Hoffnungen gesetzt waren, zurückgezogen werden. Die Madonna des Cima da Conegliano, die in drei Exemplaren vorkommt — eines davon hängt in der Eremitage, hier handelte es sich also um eine wirkliche Dublette —, erzielte 55000 Mark, wie überhaupt die Bilder im allgemeinen erstaunlich hoch bewertet wurden. Unverständlich war es, warum drei mäßige französische Supraporten mit spielenden Kindern auf 23000 Mark stiegen. Ein wenig anziehendes Herrenporträt von Leondro Bassano erreichte 10000 Mark. Solche Preise werden nur durch die Suggestion eines Namens erklärt, der bei der angeblichen Provenienz aus der Eremitage so wenig seine Wirkung verfehlte wie im Monat zuvor bei der Versteigerung der Sammlung Six.

*

Die Sammlung Six und die Sammlung Nemes waren die beiden großen Schlager der Herbstsaison, mit denen die Firma Mensing dem Ruf ihres Hauses Ehre machte. Die Versteigerung der Sammlung Six war eine kunsthändlerische Sensation. Der Name, der mit der Erinnerung an Rembrandt eng verknüpft ist, ließ alle nationalen Instinkte der Holländer erwachen, und obgleich die Bilder keineswegs aus der Sammlung des berühmten Bürgermeisters stammten, sondern erst von späten Nachfahren erworben waren, wurde die Provenienz in der Preisrechnung mit hohen Summen einkalkuliert.

Der Name Nemes hat nicht einen solchen Klang. Der ungarische Sammler ist einer der leidenschaftlichsten Liebhaber, einer der sichersten Kunstkenner und zielbewußtesten Käufer. Aber er besitzt nicht den ungeheuren Reichtum, der seinem unermeßlichen Kunsthunger entsprechen würde. Er richtet fürstliche Wohnungen als großartige Museen ein, er kauft Schlösser und verwandelt sie nach seiner Phantasie in mäzenatische Residenzen. Aus Leidenschaft für die Malerei wurde er schließlich selbst Maler, und wie er für alles, was er anfaßt, ein besonderes Talent beweist, so ist er sogar talentvoll als Maler. Talentvoll, aber nicht schöpferisch. Und vielleicht liegt hier auch die Schwäche des Sammlers, den das Sammeln mehr interessiert als die Sammlung, das Aufbauen mehr als das fertige Gebäude.

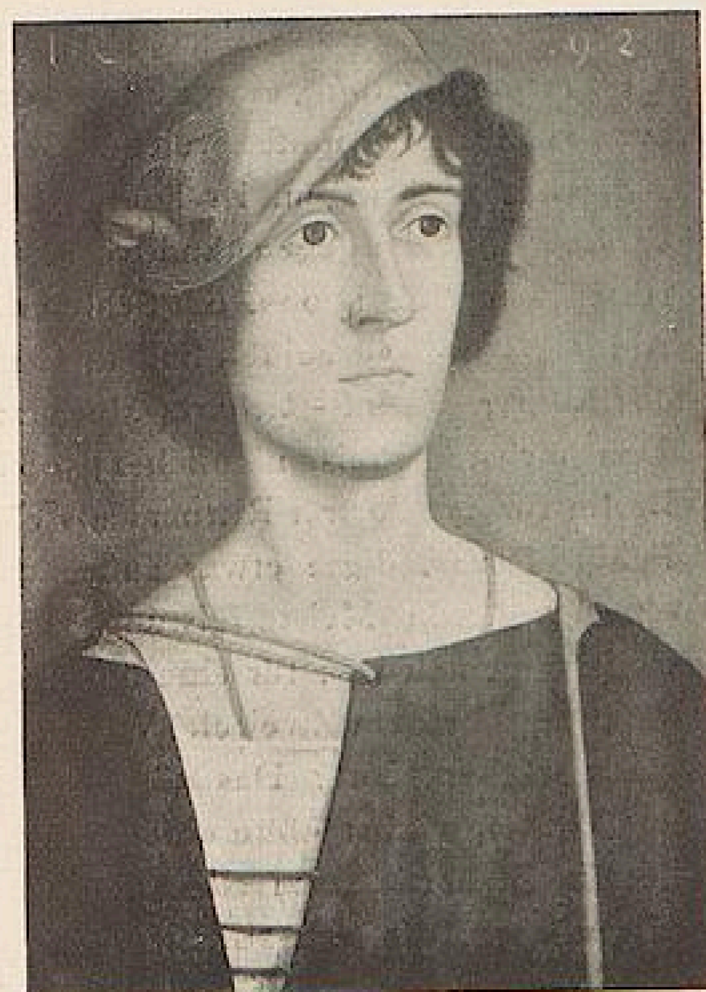
So wurde Nemes zum Marchand-Amateur. Es wäre falsch, ihn einen Kunsthändler zu nennen. Aber er ist ebensowenig auch ein reiner Kunstsammler. Nicht aus dem Grunde allein, weil er gezwungen ist, zu verkaufen, um wieder kaufen zu können, sondern weil sein Temperament ihm keine Ruhe läßt, weil er Bewegung braucht, die Sensation des Kaufens sowohl wie die des Verkaufens. Es gibt darum nicht eigentlich eine Sammlung Nemes. Es gibt viele Sammlungen dieses Namens und keine. Die erste, die ihn berühmt machte, die einmal unter Tschudi in der Münchener Pinakothek ausgestellt war, wurde 1913 in Paris versteigert. Nun ist wieder



MADONNA, BRÜGGER MEISTER
UM 1485
AUSGESTELLT BEI
LEO BLUMENREICH, BERLIN



NIC. MAES, TITUS REMBRANDT ALS KNABE
AUS DEN LENINGRADER MUSEEN
UND SCHLÖSSERN
VERSTEIGERT BEI RUD. LEPKE. 74:60 CM
ZURÜCKGEZOGEN



FRÄNKISCHER MEISTER, BILDNIS. 1492
VERSTEIGERUNG
MARCELL v. NEMES
42:29 CM. 48000 GULDEN

eine Sammlung Nemes verkauft worden, aber es fehlten in ihr die großen Venezianer, und es fehlte vieles sonst. Es gibt noch immer mehr als eine Sammlung Nemes.

Diesem unfaßbaren Begriff einer Sammlung, die niemals feste Form angenommen hat, fehlt aber die Kraft des Adelsbriefes, der in dem Namen Six Wunder wirkte. Der Kunsthandel kennt die Ware, die zum Ausgebot kommt. Er hat sie selbst im Laufe des letzten Jahrzehntes der Sammlung abgetreten, die sie nun dem gleichen Kunsthandel wieder zum Kaufe bietet. Man weiß, was die Bilder vor so und so vielen Jahren gekostet haben, und man zahlt heute nicht gern ein vielfaches jener Preise. Anderseits aber ist der Kunsthandel daran interessiert, das Preisniveau der Ware zu halten, von deren Verkäuflichkeit er lebt. So war, wie man es voraussehen konnte, die Auktion Nemes eine Art interne Angelegenheit des europäischen und vor allem des deutschen Kunsthandels, und die Preise boten kaum eine Überraschung, sie waren normal, nicht niedriger, aber auch nicht höher, als man bei vorsichtiger Schätzung wohl erwarten durfte.

Charakteristisch war nach den Riesenpreisen der Sammlung Six das geringe Interesse, das im gleichen Auktionssaale die holländischen Bilder fanden. Gut bezahlt wurde ein Salomon Ruysdael mit 35000 Gulden, der Jan Steen war mit 21000 Gulden für seine Qualität normal bewertet. Die Zuschreibung an Vermeer trug einem Stilleben immerhin die gleiche Summe ein. Die Spezialität des Sammlers Nemes ist immer Greco gewesen. Auch in dieser Auktion erzielte ein Werk des Meisters, das lange Zeit in der Münchener Pinakothek ausgestellt gewesen ist, eine „unbefleckte Empfängnis" mit 175000 Gulden den höchsten Preis. Es wurde von der Kunsthandlung Goudstikker erworben. Das schöne männliche Porträt von Goya kaufte Mensing für 65000 Gulden. Das dem Hans Dürer zugeschriebene Triptychon, das neuerdings mit guten Gründen für den Maler Hans Döring in Anspruch genommen wird, ging für 56000 Gulden in eine holländische Privatsammlung über. Das Urteil des Paris von Cranach, das Paul Cassirer in der Inflationszeit verkauft hat, erwarb die gleiche Kunstsammlung jetzt wieder für 52000 Gulden. Ein Porträt von Strigel kostete 30000, zwei Bildnisse des Barthel Bruyn 25000, ein süddeutscher „Marientod" des späten vierzehnten Jahrhunderts 12000 Gulden. Bilder des italienischen Trecento mit Goldgrund sind heute im Handel besonders hoch geschätzt. So erzielte die schöne vielfigurige Madonnentafel des sogenannten Meisters del bambino vispo 72000 Gulden. Professor Lanz in Amsterdam kaufte die dem Jacopo del Sellajo zugeschriebene Anbetung für 55000 Gulden. Tintorettos Susanna im Bade wurde von A. S. Drey mit 67000 Gulden recht hoch bezahlt. Die schöne Kreuzigung von Tiepolo brachte 24000 Gulden.

Am zweiten Tage folgten die kunstgewerblichen Sammlungen. Trotzdem der Andrang nicht mehr so groß war wie zu der Versteigerung der Gemälde, hielten sich die Preise auf der gleichen durchschnittlichen Höhe, da die großen Kunsthandlungen, voran A. S. Drey und Goldschmidt und Heilbronner weiter als Käufer auftraten. Flämische Tapisserien wurden für 40000 und 44000 Gulden verkauft, das Hauptstück allerdings, der prachtvolle Brüsseler Teppich vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, mußte mit 230000 Gulden zurückgezogen werden. Ein seltener deutscher Wirkteppich brachte 61000 Gulden. Auch die Limousiner Emails wurden recht hoch bezahlt, die Preise bewegten sich zwischen 10000 und 38000 Gulden. Der Gesamtertrag beläuft sich katalogmäßig auf rund 2,2 Millionen Gulden, eine recht stattliche Summe. Wird sie im wesentlichen vom Kunsthandel bezahlt, so darf man überzeugt sein, daß sie an ihn wieder zurückfließen wird. Denn so lange Herr von Nemes lebt, wird es nicht aufhören, eine Sammlung Nemes zu geben.

*

33 BILDER, ANGEBLICH VON VAN GOGH,

die der Verfasser des Oeuvre-Kataloges, J. B. de la Faille, aufgenommen hat und nachträglich für falsch erklärt. Die Nummern unter den Bildern sind die Katalognummern.

Wir kommen auf die Angelegenheit im nächsten Heft ausführlich zurück.



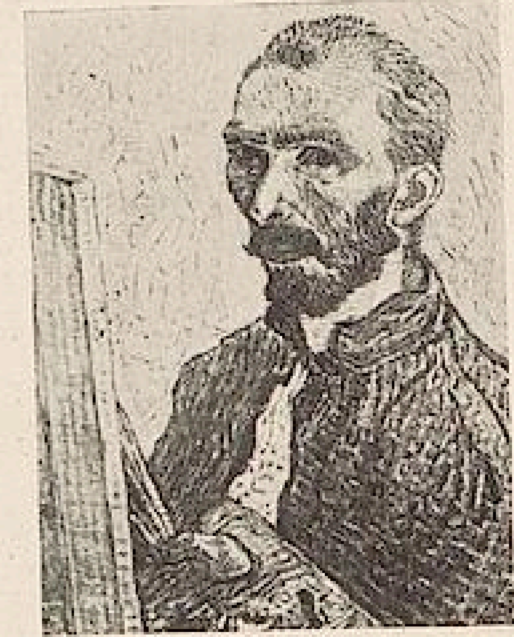
325



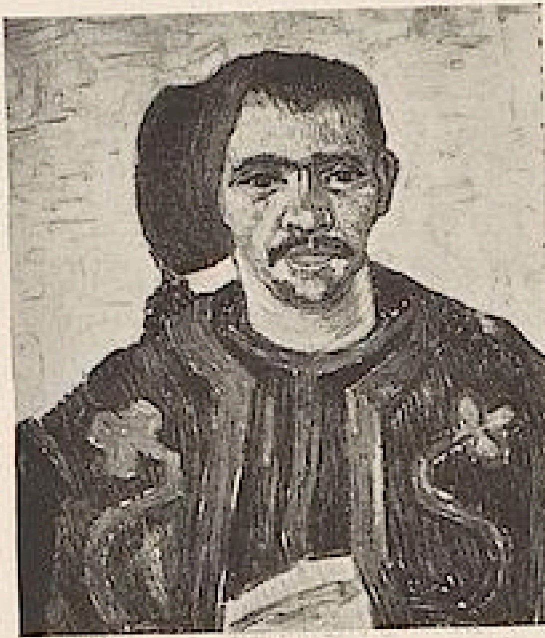
385



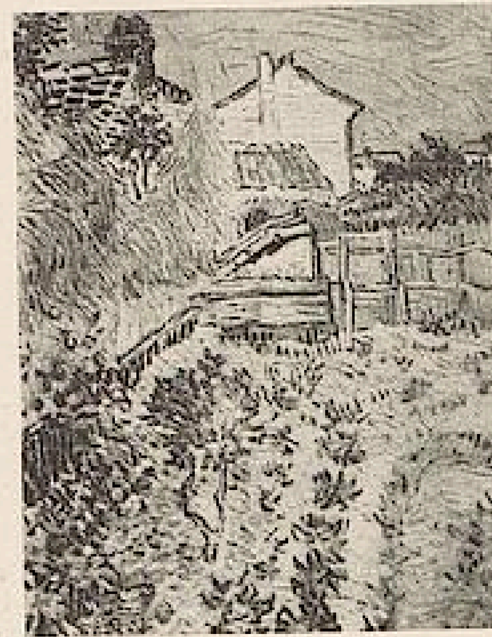
521



523



539



577



614



616



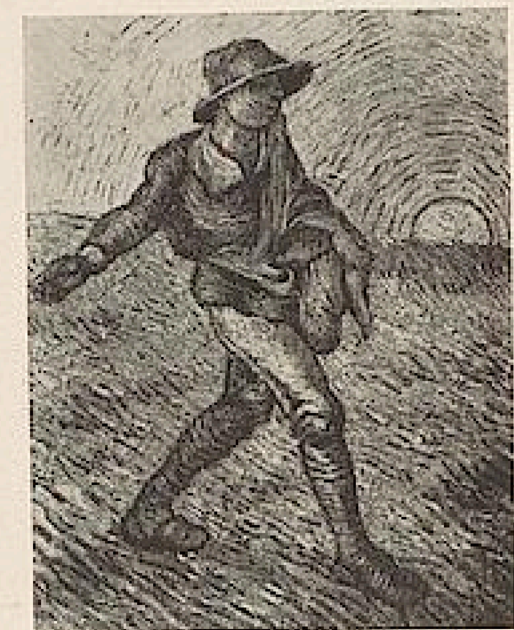
639



685



590



691



442



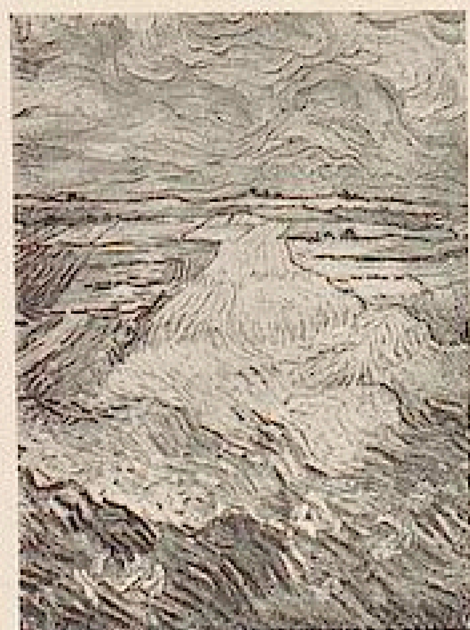
729



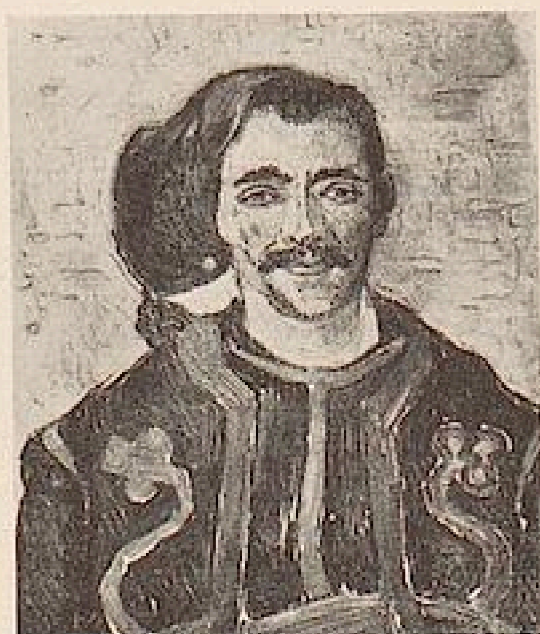
741



812


813


527 bis

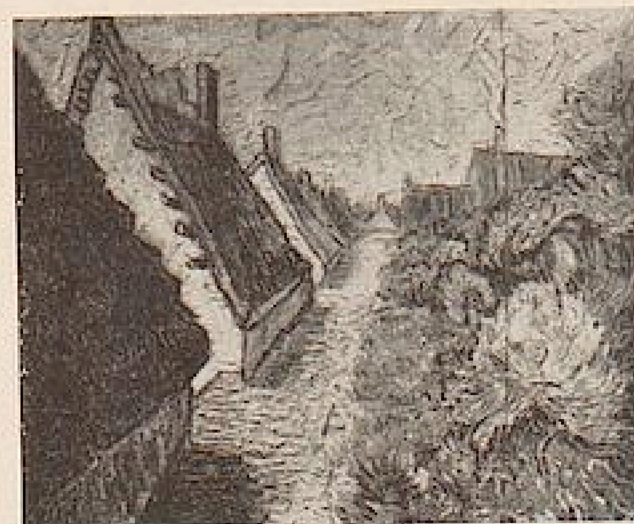

539 bis


741 bis


748 bis

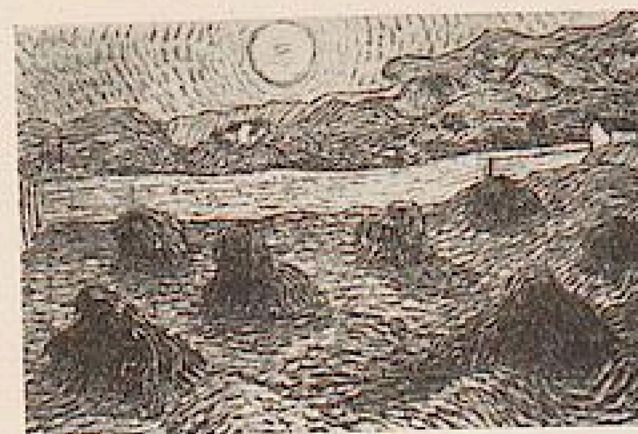

387


418


421


705


713


736


823


824


715 bis


710 bis


418 bis


625 bis

Die Versteigerung der Sammlung Dr. Alfred Ganz mag Cassirer und Helbing einige Sorge bereitet haben. Ein Dutzend zum Teil recht umfangreiche Gemälde von Corinth zum Ausgebot zu bringen, ist heute ein Wagnis. Der Erfolg war erstaunlich. Ein gegenständlich so schwieriges Bild wie „Der Harem“ brachte 15000, die Schleiertänzerin 7000, Venus und Amor 10500, die beiden Selbstporträts, von denen das eine das Kölner Wallraf-Richartz-Museum erwarb, je 14000 Mark. Den höchsten Preis, nämlich 23500 Mark, bezahlte die Stadt Berlin für das Porträt Rittners als Florian Geyer. Daß es ein Fehlgriff war, diese etwas äußerlich virtuose Wiederholung einer früheren Meisterleistung, die Corinth für eine Ausstellung gemalt hat, für eine öffentliche Galerie zu erwerben, unterliegt keinem Zweifel. Wer trägt die Verantwortung für einen solchen Kauf? Das städtische Museum, dieses Museum im Dunkel, wächst ohne einen Leiter und ohne die Kontrolle der Kritik heran, zum alleinigen Vergnügen der städtischen Machthaber, die sich zur Erholung von ernsthaften Geschäften in das „heitere Reich der Kunst“ flüchten, um mit dem Gelde der Steuerzahler als Mäzene aufzutreten. Die Überschrift dieses traurigen Kapitels lautet „Städtische Kunstpflege“. Es ist nicht das erste Mal, daß wir Veranlassung hatten, dieses Thema zu berühren.

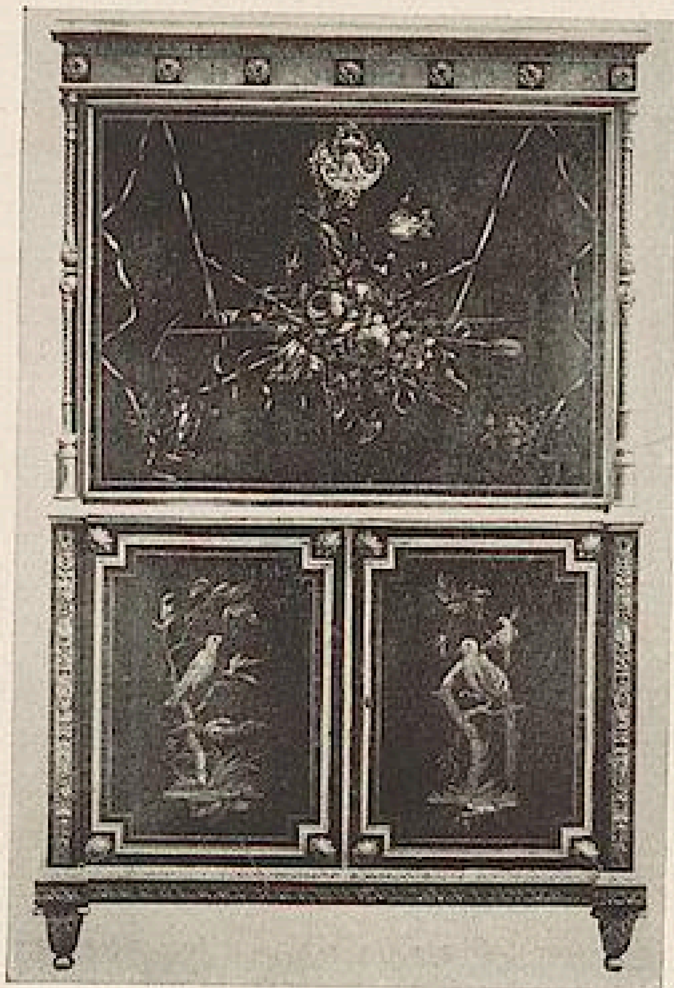
Die zweite Überraschung der Auktion waren die Preise für Bilder der Paula Modersohn. In gewissen Kreisen ist es gelungen, diese Künstlerin so weit hinaufzuloben, daß ihre Werke mit 8000, 9000, 10500 Mark bezahlt wurden. Es wird mit dieser Frau ein Kult getrieben, den man von der menschlichen Seite begreifen mag, wenn man ihre Briefe liest, den ihre verspätete Worpsweder Heimatkunst mit allem scheinbaren Tiefsinn ernster Verhaltenheit aber keineswegs rechtfertigt.

Die Bilder der Modersohn gehörten nach Corinth zu den bestbezahlten der Auktion. Trübners interessante Londoner Straßenansicht wurde mit 8100, Liebermanns Spaniolhunde mit 4500 Mark bezahlt, Hodlers Tanzende erzielte 6000 Mark. Eine klassizistische Frauengestalt Böcklins, die „Das Drama“ heißt, stieg bis auf 23500 Mark. Die französischen Bilder, die im Anschluß versteigert wurden, waren nicht bedeutend, die Preise entsprechend: 8000 für einen Birnbaum von Renoir, 13200 für die sitzende Bäuerin von Pissarro, 13000 für die Seine-Ansicht von Sisley. 29500 war der Höchstpreis der Auktion für die schöne Landschaft mit einer Fabrik von Van Gogh.

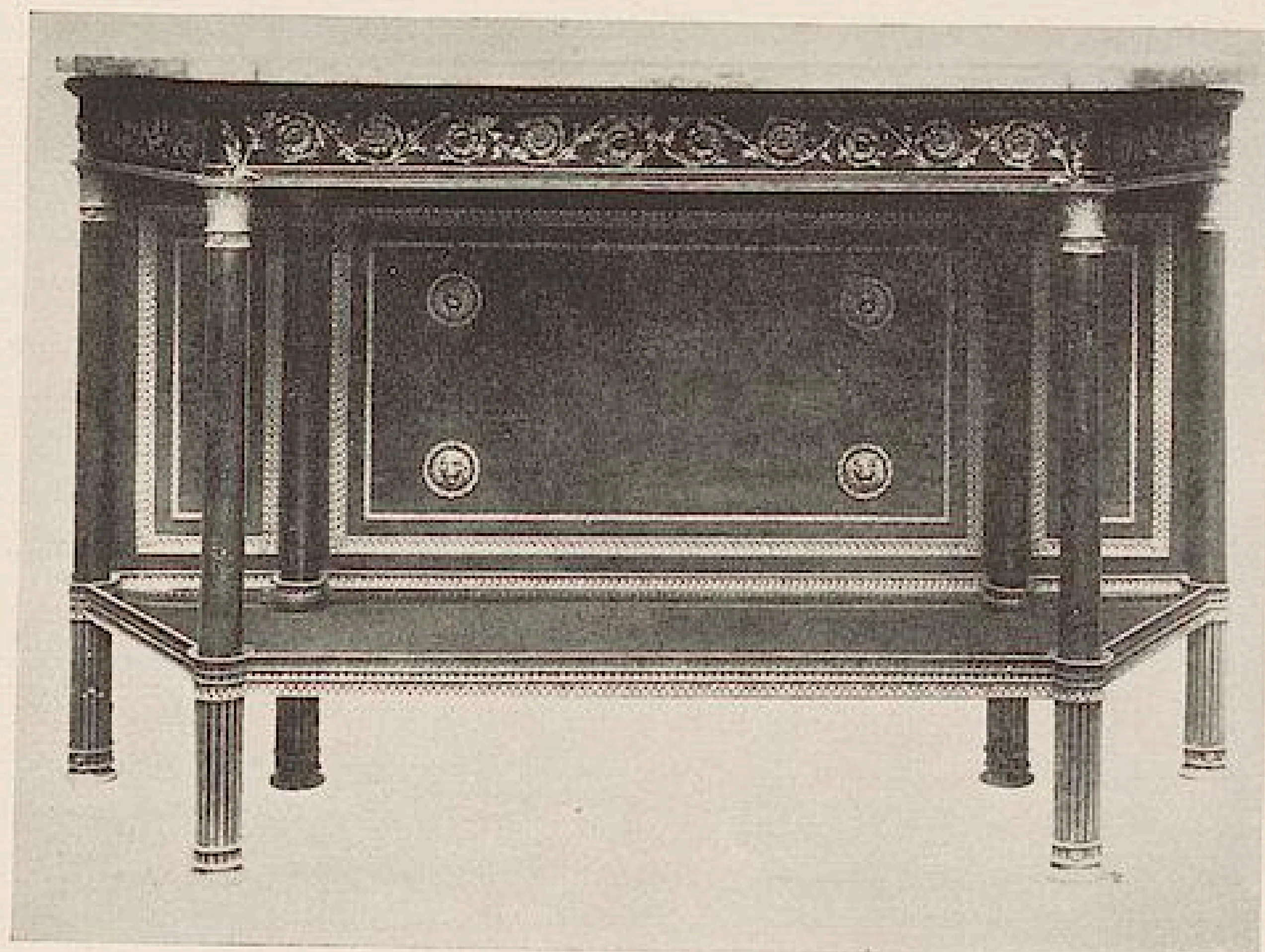
*

Die Versteigerung der Blechen-Sammlung des Herrn Karl Brose durch Hollstein-Puppel bedeutete insofern eine Enttäuschung, als sie nur noch die Reste eines einstmals berühmten Besitzes zum Verkauf brachte. So waren die Preise, obwohl Interessenten in großer Zahl aus dem Reiche und vor allem aus Blechens Geburtsstadt Kottbus zusammengekommen waren, recht niedrig. Ölgemälde wurden für 2000 und im höchsten Falle für 2900 Mark verkauft, womit allerdings kaum ein Maßstab für die Bewertung gegeben ist, da es sich doch nur um mehr oder minder ausgeführte Studien handelte. Erstaunlich war es aber, wie gering auch das Interesse für die Zeichnungen blieb, unter denen sich viele hübsche Blätter befanden. Für 100 bis 150 Mark konnte man eine schöne Zeichnung, für 30 bis 50 Mark schon eine interessante Studie erwerben. Man hätte der Zugkraft eines so vielgenannten Namens wohl stärkere Wirkung zugetraut.

*



SEKRETÄR VON DAVID ROENTGEN
1730. 151:95 CM. 73000 MARK



SERVANTE VON FERDINAND SCHWERDFEGER
1788. 86:140 CM. 44000 MARK

AUS DEN LENINGRADER MUSEEN UND SCHLÖSSERN. VERSTEIGERT BEI RUD. LEPKE, BERLIN

Nichts ist sicherer im Bereich des Kunstmarktes als die Preise für hochwertige alte Graphik. Was ein Blatt von Dürer oder Rembrandt bringen muß, läßt sich nach seiner Qualität mit ziemlicher Gewißheit voraussagen. Man kann überdies mit einer von Jahr zu Jahr steigenden Tendenz rechnen, da Blätter von vollkommener Druckqualität und Erhaltung immer seltener werden und Amerika auch für die Graphik in zunehmendem Maße als Konkurrent in Betracht kommt. Ein guter Druck von Dürers Hieronymus in der Zelle kostete bei Hollstein & Puppel 9000 Mark, ein schönes Exemplar der Meerkatzen-Madonna 6600. Ein leidlicher Druck von Rembrandts Hundertguldenblatt wurde mit 16500 Mark bezahlt. Ein erstklassiger Druck hätte sicher das Vielfache dieses Preises gekostet. Ein sehr schöner Abdruck des Jan Six am Fenster erzielte 15600 Mark, nicht viel im Vergleich zu dem Phantasiepreise, der in der Six-Auktion für einen allerdings noch höher stehenden Druck bezahlt wurde. Die Landschaft mit der Mühle kam auf 13000 Mark.

Die größte Kostbarkeit unter den Rembrandtblättern, die Boerner in Leipzig aus der Sammlung Friedrich August versteigerte, war die Radierung der drei Kreuze in einem Druck des ersten Zustandes auf Pergament. Colnaghi hat dafür 37500 Mark gezahlt. Auch sonst trat die Londoner Firma in Leipzig, wie gewöhnlich, als stärkste Bieterin auf und man darf annehmen, daß durch ihre Vermittlung ein großer Teil der Kostbarkeiten der Auktion in amerikanischen Besitz übergehen wird. Von Rembrandtpreisen seien noch notiert: Clement de Jonghe: 13500, die Mutter mit schwarzem Schleier: 8400, Jan Lutma: 3600, Triumph des Mardochai: 5200. Die Dürer-Serie war diesmal nicht ganz auf der Höhe. Wenigstens fehlten die besonderen Kostbarkeiten. Die Meerkatzen-Madonna wurde fast genau so wie in Berlin, mit 6000 Mark, bewertet, die reizende Madonna auf der Rasenbank (B. 34) kostete 4100, das große Glück 5100, Ritter, Tod und Teufel in einem Druck in mittlerer Qualität und Erhaltung 4600 Mark.

Sehr teuer war der Stich des jüngsten Gerichtes nach Hieronymus Bosch, für den ein holländischer Sammler 9400 Mark bezahlte. Auch 1550 Mark für Bruegels Hasenjagd war ein über Erwarten hoher Preis. Ein seltenes Blatt des Mabuse, die Madonna am Brunnen, kostete 5400, seine Verspottung Christi 3000 Mark. Ein schöner, seltener Druck des Lucas van Leyden, der heilige Georg, der die Prinzessin befreit, erreichte 4400, das Blatt mit den Pilgern 3600 Mark. Auch Meckenem wurde hoch bewertet, die berühmte Querfüllung mit dem Liebespaar 7550, die Madonna mit Engel, Mönch und Standuhr 5300, die Madonna auf der Mondsichel 4600 Mark. Einen Rekordpreis erzielte der gotische Baldachin des Meisters W, von dem allerdings nur noch ein zweites Exemplar bekannt ist. Colnaghi zahlte 17000 Mark dafür. Sehr teuer waren auch die Stiche des Meisters FVB, den man früher fälschlich Frans von Bocholt nannte, eine Madonna kostete 8200, die Verkündigung 10400 Mark. Auch hier war Colnaghi der Käufer, der ebenso die prachtvolle Anbetung der Könige des Meisters von Zwolle für 12000 Mark ersteigerte.

*

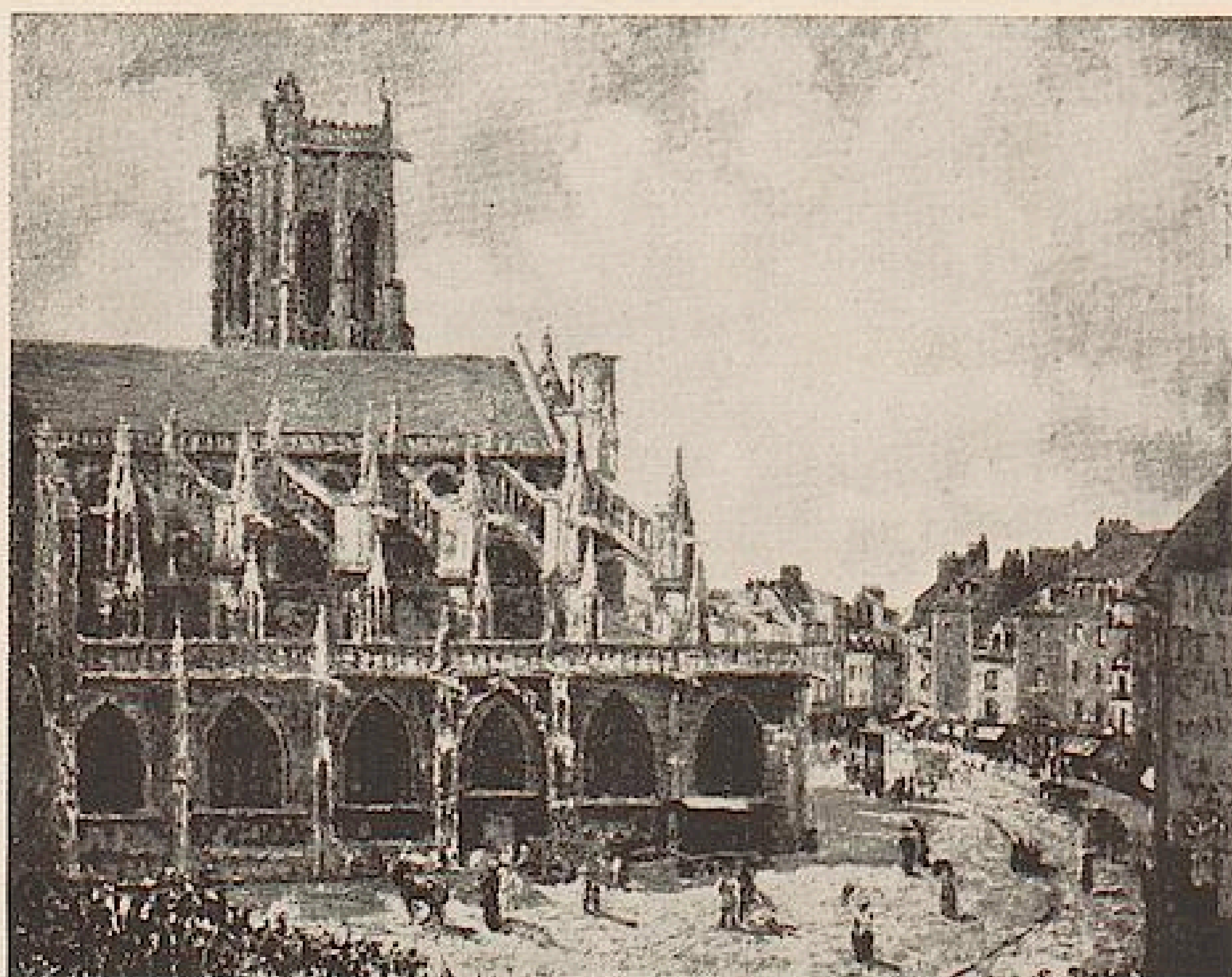
Das wichtigste Ereignis auf dem Markte neuer Graphik war die Versteigerung der Sammlung Dietel, die ein internationales Publikum von Museumsdirektoren, Sammlern und Kunsthändlern zu Prestel nach Frankfurt führte. Die Ergebnisse waren in vieler Hinsicht aufschlußreich und können auf den durch ein Überangebot mittelmäßigen Materials beunruhigten Markt eine günstige Wirkung ausüben. Für Deutschland war besonders bemerkenswert das starke Anziehen der Liebermann-Preise. Die Taxen waren vorsichtig angesetzt, wurden aber zumeist ganz erheblich überschritten. Für hervorragende und seltene Drucke zahlte man wieder 100 bis 200 Mark, und es wurde viel beachtet, daß die Londoner Firma Colnaghi als ernsthafter Käufer auftrat. Katastrophal war dagegen der Rückgang der Klinger-Preise. Die Rettungen' ovidischer Opfer, die auf 2500 Mark geschätzt waren, brachten ganze 360 Mark. Einzelblätter, für die man 1000 und 1500 Mark erwartete, mußten mit 130, 95, 200 Mark zugeschlagen werden.

Der Matador der Graphik-Preise ist noch immer Zorn, der mit der Riesensumme von 6200 Mark (+ 15 %) für den „Toast" die Spitze hielt. Käufer war die Fine Art Society, während die „Maja" für 5000 Mark ein Frankfurter Händler erwarb. Die nächsthöchsten Preise wurden für Radierungen von Muirhead Bone bezahlt, wie überhaupt nichts so geringen Schwankungen unterworfen ist wie die durch solide Emissionstätigkeit gesicherte Graphik-Börse von London. Bones „Ayr Prison" kaufte Colnaghi für 5500, sein „Market Place, Ely" Gutbier für 2300 Mark. Camerons Dogenpalast stieg auf 3400 (die Schätzung betrug 800 Mark). Auch Porträts von Dodd überschritten bereits die Grenze der Tausend. Whistlers „Salute Dawn" brachte 3100 Mark, und selbst Blätter von Pennell, die bisher billig zu sein pflegten, weil sie alles andere als selten sind, kosteten im Durchschnitt 300 bis 600 Mark.

Von den Franzosen wird immer noch Forain am höchsten bewertet. Das seltene Blatt „Au Théâtre" stieg auf 3500, die erste Fassung des „Cabinet particulier" auf 3300, „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes" sogar auf 5500, der Kalvarienberg auf 2600 Mark. Trotz ihrer Höhe bedeuteten diese Preise keine Überraschung. Forain ist immer noch der Liebling der Graphik-Sammler, und es wird noch einige Zeit dauern, bis die künstlerisch weit überlegenen Blätter Toulouse-Lautrecs ähnliche oder gar höhere Preise erzielen werden. Immerhin war diesmal wieder ein starkes Ansteigen zu bemerken. Die „Partie de Campagne" erreichte, obwohl es hundert Drucke gibt, mit 930 Mark den dreifachen Schätzungspreis, der Napoléon kam auf 970, die Loge mit der Maske vor der Schrift auf 550 Mark. Das bedeutet gegen die Vorkriegszeit eine Steigerung auf etwa das Zehnfache, während die Riesenpreise für Forain sich einigermaßen gleich geblieben sind. Ein schöner Abdruck von Corots „Souvenir d'Italie" wurde von Guiot mit 1700 Mark bezahlt. Radierungen von Manet in keineswegs besonderen Drucken kosteten bereits 150 bis 300, die Lithographie „Le gamin" sogar 500 Mark. Auch Munch endlich wurde mit 200 bis 300 Mark für durchschnittliche Drucke recht hoch eingeschätzt.

*

Eine fast 1200 Nummern zählende Porzellansammlung bedeutet eine schwere Belastungsprobe für die Aufnahmefähigkeit des Marktes. Sie wurde beim Verkauf der Sammlung Paul v. Ostermann durch Cassirer und Helbing bestanden.



CAMILLE PISSARRO, DIE KIRCHE SAINT-JACQUES IN DIEPPE. 1901
VERSTEIGERUNG DER GALERIE GEORGES PETIT AM 3. DEZEMBER. 73:92 CM

Hört man immer wieder, das Porzellan habe den Höhepunkt seiner Schätzung überschritten, so erwies sich hier die ungeschwächte Sammelleidenschaft, die jedes Täßchen nach Herkunft und Art, nach Seltenheit und Zierlichkeit der Malerei bewertete. Wir verzichten darauf, Ergebnisse im einzelnen mitzuteilen, erwähnen nur den Rekordpreis von 7500 Mark für eine Meißener Tasse mit gelbem Fond und Chinesenfiguren in Reserven, die die Augustus-Rex-Marke trägt. 1920 war sie als Dublette des Dresdener Johanneums versteigert worden. G.

KUNSTAUKTIONEN DER NÄCHSTEN WOCHEN

BERLIN

Paul Cassirer — Helbing am 11. und 12. Dezember, Sammlung Eduard Gans (antiker Schmuck, Kleinkunst in Gold, Edelsteinen, Glas, Bronze usw.).

Paul Graupe am 10. Dezember, Miniaturen des 13. bis 15. Jahrhunderts und englische und französische Farbstiche des 18. Jahrhunderts. Am 11. und 12. Dezember — Die Bibliothek Gottfried Galston.

Paul Cassirer — Helbing am 11. und 12. Dezember, Gesamtmobiliar Schloß Crossen.

FRANKFURT A. M.

Hugo Helbing am 4. und 5. Dezember, Nachlaß eines Juweliers.

F. A. C. Prestel am 11. Dezember, Sammlung Stiebel (Alt-Frankfurt).

KÖLN

Math. Lempertz vom 4. bis 7. Dezember, Sammlung Hammerschmidt, Bonn (Porzellan, Miniaturen, Gläser usw.). 5. bis 8. Dezember, Bibliothek Prof. H. Kniepner.

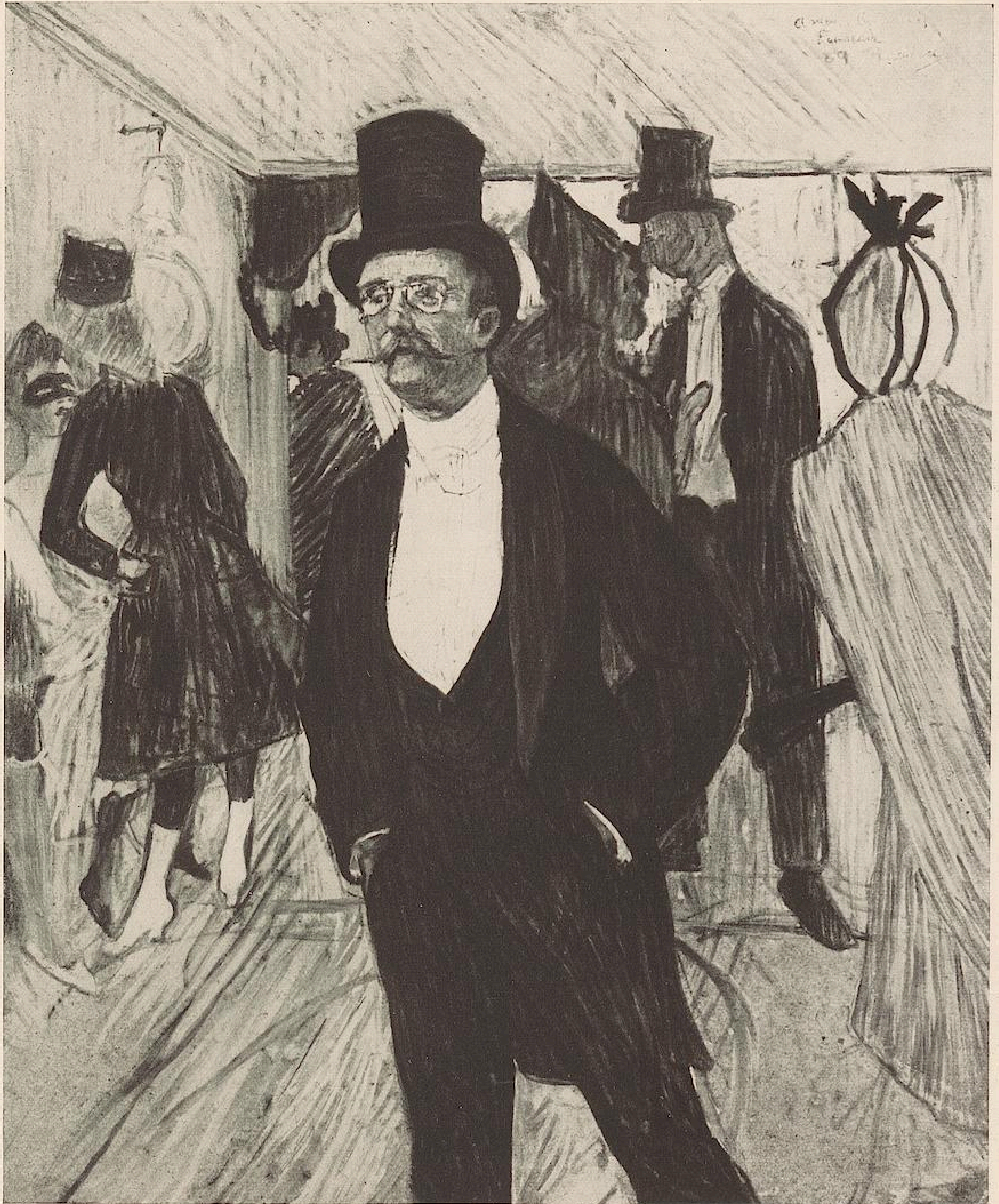
PARIS

Hôtel Drouot am 7. und 8. Dezember, Graphik von Camille Pissarro, II. Teil.

Hôtel Drouot am 8. Dezember, Moderne Bilder.

Galerie George Petit am 6. und 7. Dezember, Sammlung Sorel und Mobiliar des 18. Jahrhunderts. Am 10. Dezember Sammlung F. de Riches Christofle.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, HERRENBILDNIS IM BALLSAAL

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



DIE VAN GOGH-AFFÄRE

VON

CURT GLASER

Die Gerüchte über die Zweifel an der Echtheit gewisser Bilder, die bei Gelegenheit der Besprechung von de la Failles kritischem Katalog der Werke van Goghs im vorigen Hefte leise angedeutet wurden, haben sich inzwischen zu einem sehr lauten Presseskandal ausgewachsen.* Herr de la Faille hat, dem Wunsche folgend, der hier ausgesprochen wurde, selbst das Wort genommen, aber er hat es leider unterlassen, den materiellen Beweis für die Fälschung der 33 beanstandeten Bilder anzutreten. Nun steht Behauptung gegen Behauptung, und zwar die Behauptung I des Experten de la Faille gegen die Behauptung II des gleichen Experten. Das erschwert den Fall und stiftet doppelte Verwirrung. Es weiß niemand mehr, was er glauben soll, und hätte nicht der Kunsthändler Wacker, durch dessen Hände die beanstandeten Bilder sämtlich in die Öffentlichkeit gelangt sind, durch sein seltsames Verhalten seine Position erschwert, so würde sich nicht gegen ihn, sondern gegen den so rasch seine frühere Meinung verleugnenden Experten die ganze Entrüstung der betroffenen Kreise gewendet haben. Aber es muß verdächtig stimmen, wenn Herr Wacker sich hinter ein Ehrenwort verschanzt, um zu begründen, daß er die Namen der einstigen Eigentümer der Bilder zu nennen sich weigert. Es macht ebensowenig einen günstigen Eindruck, wenn ein Geschäftsmann erklärt, er habe die gesamte Korrespondenz, die sich auf den Kauf der Bilder bezieht, vernichtet. Auch daß der große Unbekannte, ein russischer Sammler, der in der Schweiz lebt, sich auf Reisen befinden und unerreichbar sein soll, während in ganz Europa die Presse sich mit seinen Bildern beschäftigt, klingt ein wenig märchenhaft. Trotzdem hielten andere Experten, die früher für die Bilder eingetreten waren, weiter an ihrer Echtheit fest. Bremmer äußerte sich in diesem Sinne, und Meier-Graefe, der die Bilder ebenfalls

* Kunst und Künstler, Heft III, Seite 110 und 111.



VINCENT VAN GOGH, DAS GETREIDEFELD
DE LA FAILLE NR. 807. BEGLAUBIGTES ORIGINAL

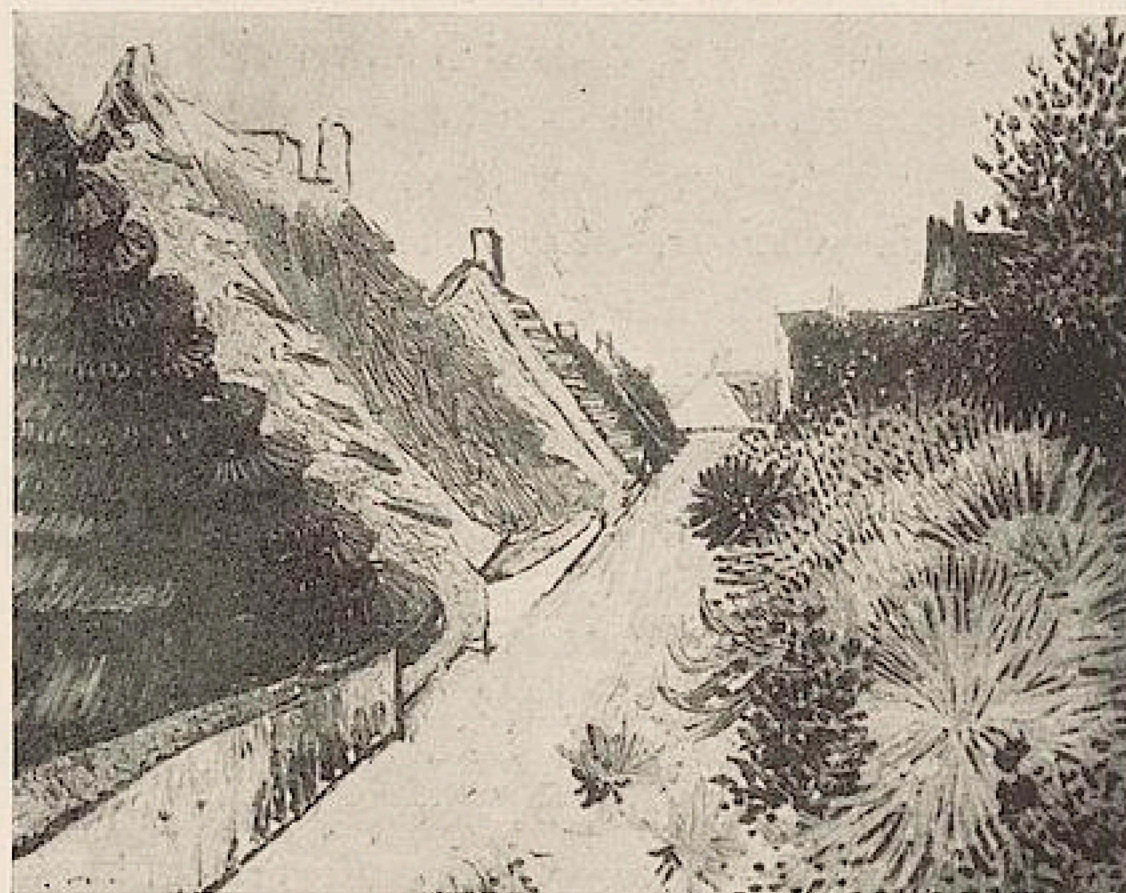


GETREIDEFELD. DE LA FAILLE NR. 823
ANGEZWEIFELTES BILD

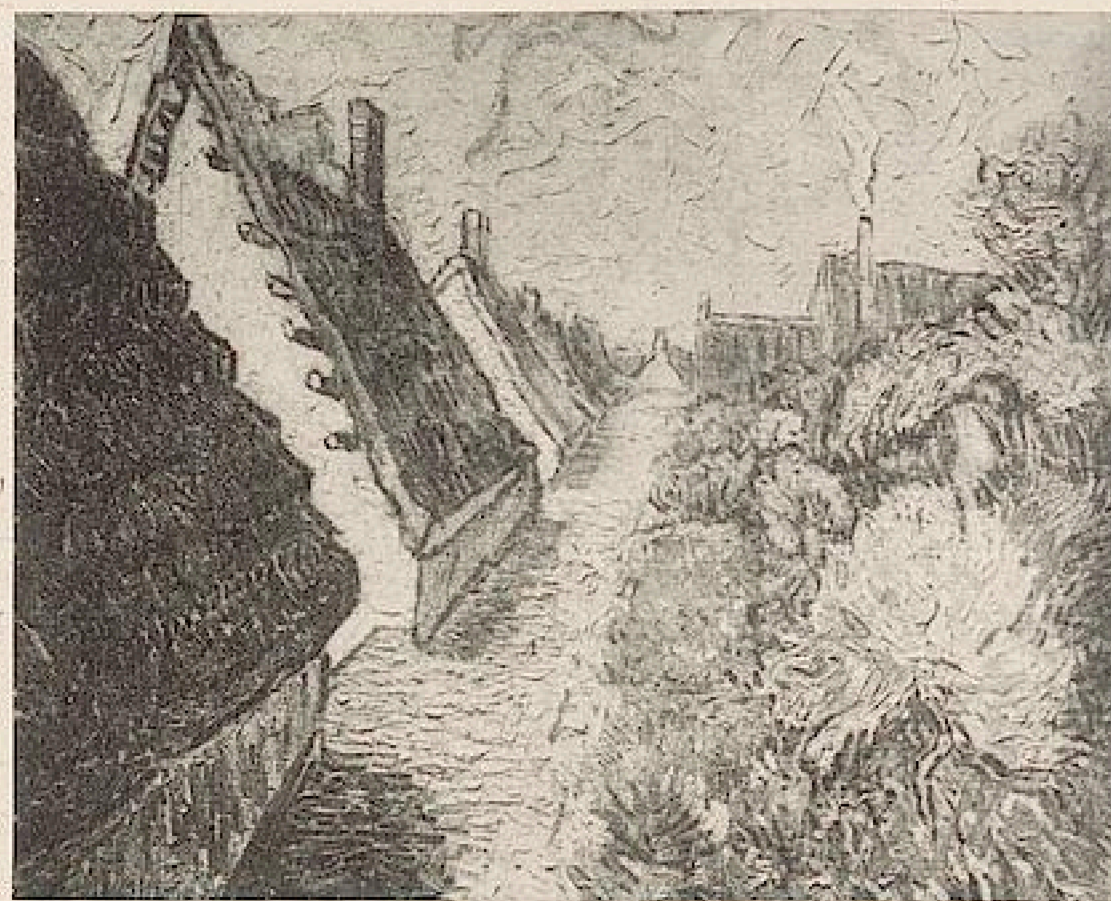
begutachtet und als echt anerkannt hatte, stellte sich öffentlich auf die Seite Wackers, indem er bekannte, es könne ihn nur ein positiver Beweis der Fälschung davon überzeugen, daß er geirrt, und Wacker nicht in gutem Glauben gehandelt habe.

So ist die Lage dieses reichlich verzwickten Falles. Herr Wacker stellt sich auf den Standpunkt, man müsse ihm beweisen, daß die Bilder falsch seien. Gelinge dieser Beweis nicht, so seien sie eben echt. In Wahrheit ist es umgekehrt. Entstand einmal der Verdacht, so ist es an ihm, die Echtheit einwandfrei zu beweisen, und dazu gehört, so, wie der Fall heute liegt, ein unwiderlegliches urkundliches Material, ein absolut einwandfreier, bis in die Familie van Goghs hinaufreichender Stammbaum, da dem Urteil eines Experten allein, der sich im einen wie im anderen Falle schwer getäuscht haben muß, niemand mehr vertrauen will.

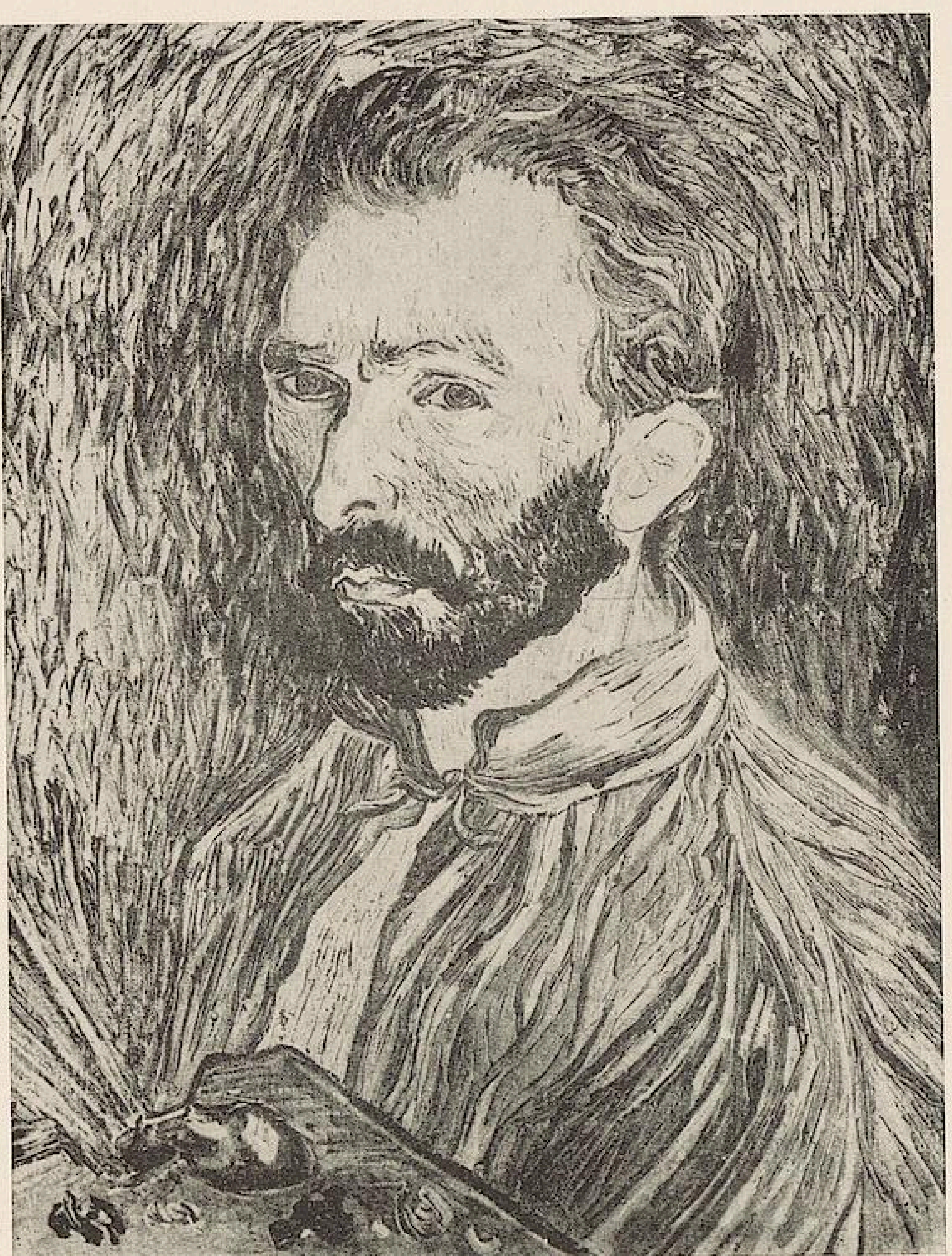
So zeigt auch dieser jüngste Kunstskandal die Zusammenhänge zwischen Fälschung und Expertisenwesen, die diese Zeitschrift seit Monaten klarzustellen sich bemüht. Er zeigt deutlich, wohin Kunsthandel und Sammlertum gelangt sind, da sie sich gewöhnt haben, mehr auf Namen — auf Namen von Künstlern oder von Experten — als auf ihre Augen zu vertrauen. Wer früher ein Bild kaufte, pflegte es zu tun, weil es ihm gut gefiel. Heute tut er es, weil „man" einen Monet oder einen van Gogh im Salon hängen hat. Er verläßt sich nicht auf seine Augen, aber — und das scheint uns wichtig — auch nicht auf die Aussage des Händ-



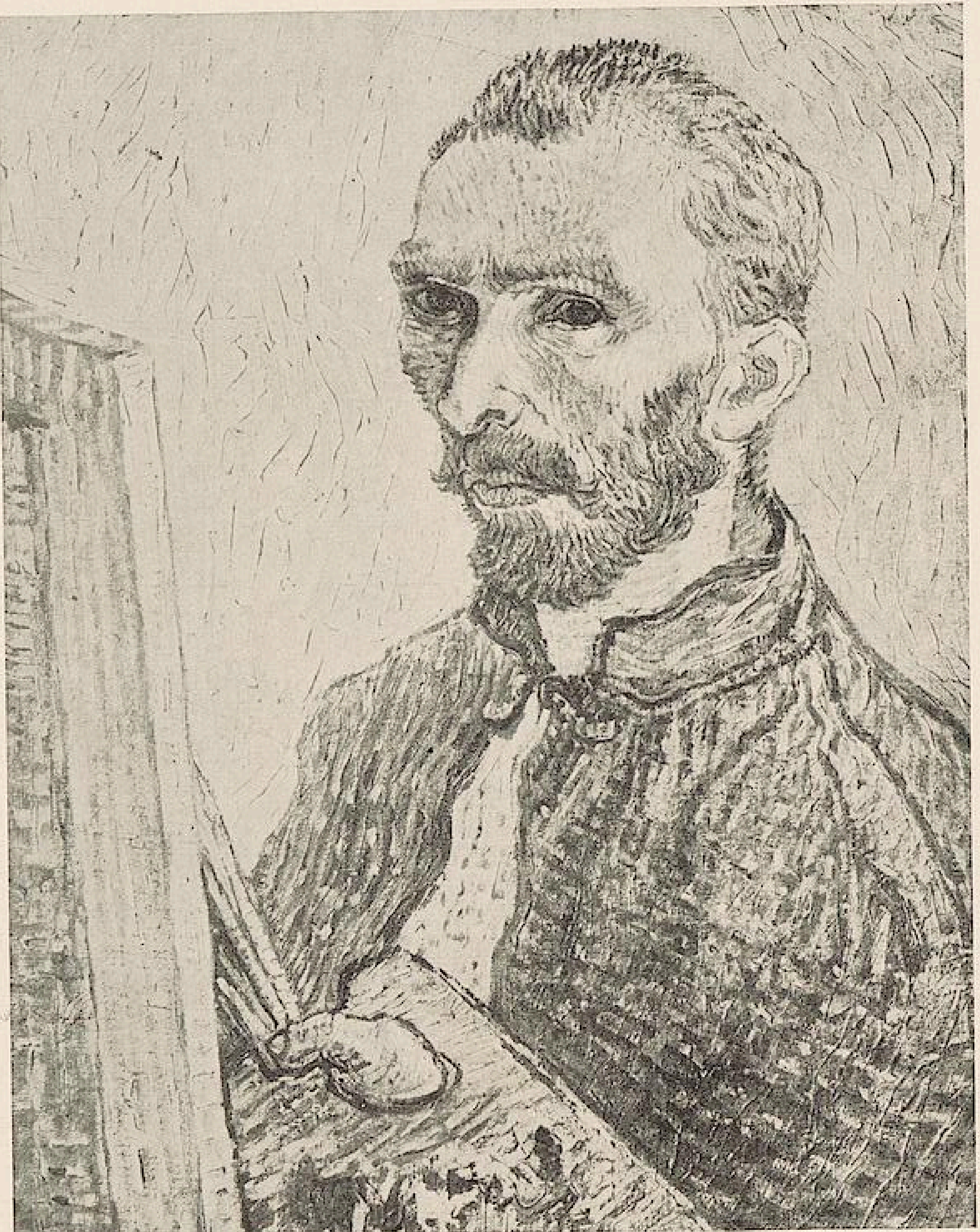
VINCENT VAN GOGH, HÄUSER IN SAINTES-MARIES
DE LA FAILLE NR. 420. BEGLAUBIGTES ORIGINAL



HÄUSER IN SAINTES-MARIES. DE LA FAILLE NR. 421
BEZWEIFELTES BILD



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS VOR DER STAFFELEI
DE LA FAILLE NR. 626. BEGLAUBIGTES ORIGINAL



VAN GOGH AN DER STAFFELEI. DE LA FAILLE NR. 523
BEZWEIFELTES BILD



VINCENT VAN GOGH, WEISSE ROSEN
DE LA FAILLE NR. 682. BEGLAUBIGTES ORIGINAL



WEISSE ROSEN. DE LA FAILLE NR. 748 BIS
BEZWEIFELTES BILD

lers. Es muß ein Experte um seine Meinung gefragt werden, und damit entfällt im Grunde die Verantwortung des Handels, da nicht nach der faktischen Echtheit, sondern allein nach der Echtheitsexpertise gefragt wird.

Im vorliegenden Falle hatte de la Faille die Bilder für echt erklärt. Die Kunsthändler konnten also kein Bedenken tragen, zu verkaufen. Sie haben im guten Glauben gehandelt, und es trifft sie keine Schuld. Der Experte aber kann nach deutschem Gesetz nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Man kann es verstehen, daß die Sammler sich durch Expertisen zu sichern suchen, wenn man die ungeheure Steigerung der Preise bedenkt, die das Bilderkaufen zu einem höchst riskanten geschäftlichen Unternehmen gemacht hat. Aber welche Gefahr darin ruht, wenn der Käufer sich auf das Gutachten eines Dritten verläßt, das wird durch den jetzigen Fall einmal recht deutlich gemacht, und man braucht nicht in die Klagen einzustimmen, die darüber geführt werden, daß die Van Gogh-Affäre, wie sie auch ausgehen möge, das Publikum kopfscheu machen und den Kunsthandel schädigen werde. Im Gegenteil, wir möchten es begrüßen, wenn Auch-Sammler und falsche Kunstfreunde es endlich einsehen, daß es mißlich ist, sich auf fremde Augen zu verlassen, und wenn statt des größeren Geldbeutels wieder das bessere Kunstverständnis beim Kaufen entscheidend wird. Denn der echte Kunstfreund wählt das Stück und fragt nach dem Namen des Künstlers erst in zweiter Reihe. Wird jetzt — mit einigem Rechte — geltend gemacht, van Gogh sei ein sehr ungleicher Maler gewesen und habe viele geringwertige Bilder hinterlassen, die Entscheidung zwischen schwachen eigenhändigen und geschickt gefälschten Gemälden sei also besonders schwierig, so besteht diese Schwierigkeit für den wählerischen Sammler gar nicht, weil er die einen wie die anderen Bilder ablehnen würde. Sie besteht nur für den Namen-Käufer und für den Experten, der kraft seines Amtes eine Entscheidung zu fällen sich berufen fühlt, wo eine Entscheidung in der Tat nur schwer möglich ist.

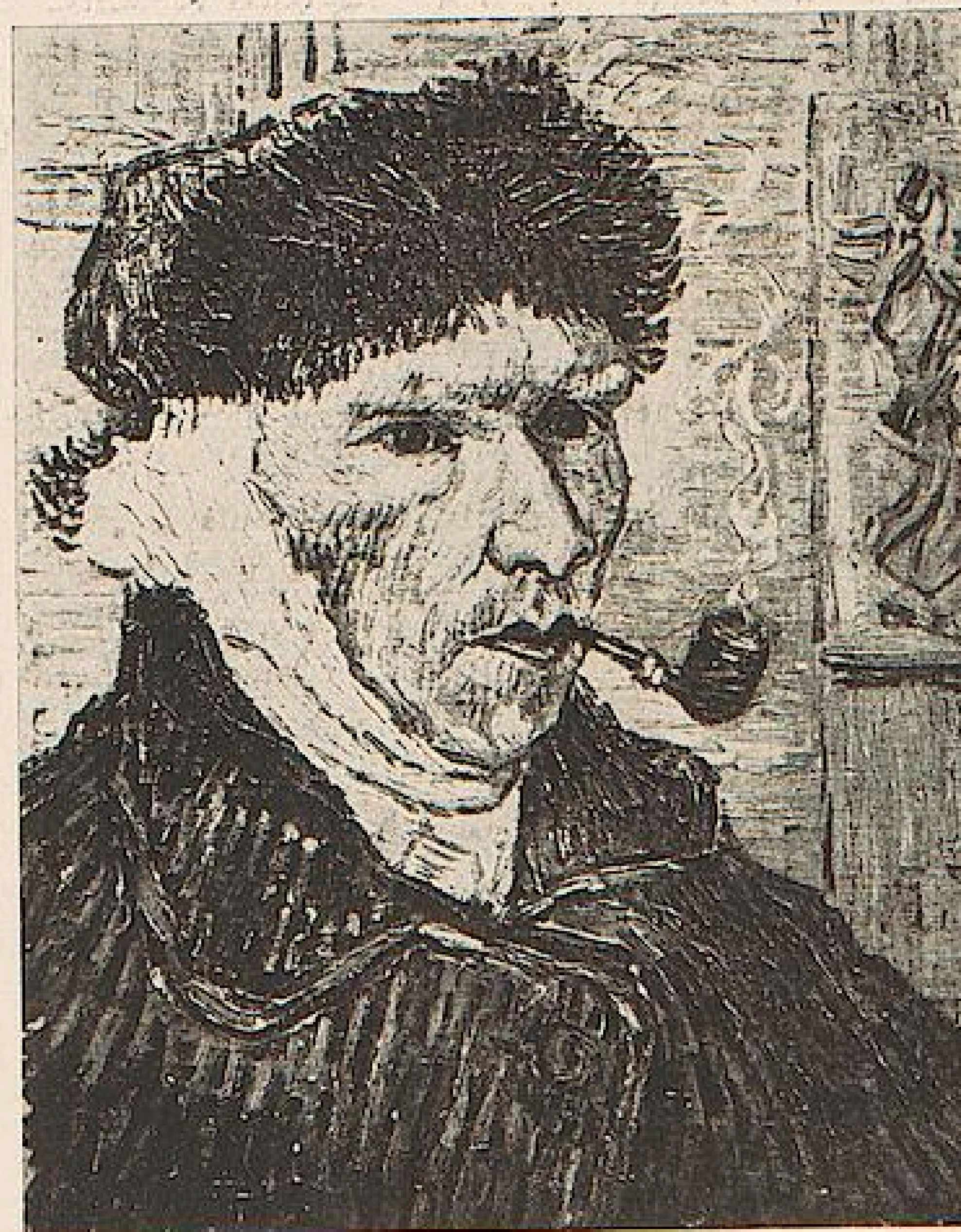
Man kann das zugeben, ohne damit die Kennerschaft überhaupt in Frage zu stellen. Man kann sagen hören, wenn auch der Kenner nur auf Grund aktenmäßig gesicherter Provenienz die Echtheitsfrage zu entscheiden vermöge, dann sei er eigentlich überflüssig. Zur Prüfung des Stammbaumes sei ein Jurist besser befähigt. Es scheint aber doch, als hätte es Augen gegeben, denen die Wackerschen van Goghs verdächtig vorkamen, ehe die Provenienzfrage gestellt wurde, es scheint also, als sei das Unterscheidungsvermögen für künstlerische Werte bei verschiedenen Menschen in verschiedenem Maße ausgebildet. Und darauf, nicht auf die immer zuzugebende Möglichkeit von Täuschungen und Irrtümern, kommt es an. Gestern noch haben die glücklichen Besitzer der jetzt beanstandeten Bilder sie als Meisterwerke bewundert, heute erscheinen sie ihnen als schmutzige Fälschungen und morgen vielleicht wieder als echte van Goghs. Wer die Bilder mit offenen Augen gesehen hat, mußte sie immer als ziemlich schwache Arbeiten empfinden. Als dann de la Failles Katalog mit den Abbildungen sämtlicher Werke erschien und eingehenden Vergleich ermöglichte, mußte man sich darüber wundern, daß alle diese Bilder bekannte andere Werke im Motiv leicht abwandelten, was wiederum allerdings auch im gesicherten echten Werke van Goghs vorkommt. Dies aber im Verein mit der dunklen Provenienz veranlaßte den Verdacht der Fälschung, und man war nur erstaunt darüber, daß dieser Verdacht gerade demjenigen, der das Material am eingehendsten studiert hatte, nämlich de la Faille selbst, nicht schon vor der Veröffentlichung seines Werkes gekommen war.

Den Kunstfreund interessiert weniger das urkundliche Material über die Provenienz der Bilder, nach dem jetzt gefahndet werden soll, als der sichtbare Tatbestand ihrer Qualität und ihres Verhältnisses zu sicher echten Werken des Malers. Wir möchten deshalb einen Vorschlag machen, der sicherlich nicht leicht durchführbar ist, der aber von den betroffenen Kreisen in ernsthafte Erwägung gezogen werden sollte. Es müßten in einer Ausstellung möglichst viele von den beanstandeten mit möglichst vielen, sicher echten und im Motiv verwandten Bildern zusammengestellt werden.

Es sind in den Illustrationen dieses Heftes einige Beispiele solcher Gegenüberstellungen gegeben, nachdem im vorigen Hefte Abbildungen der sämtlichen von de la Faille beanstandeten



VINCENT VAN GOGH, DER MANN MIT DER PFEIFE
DE LA FAILLE NR. 529. BEGLAUBIGTES ORIGINAL



DER MANN MIT DER PFEIFE. DE LA FAILLE NR. 527 BIS
BEZWEIFELTES BILD

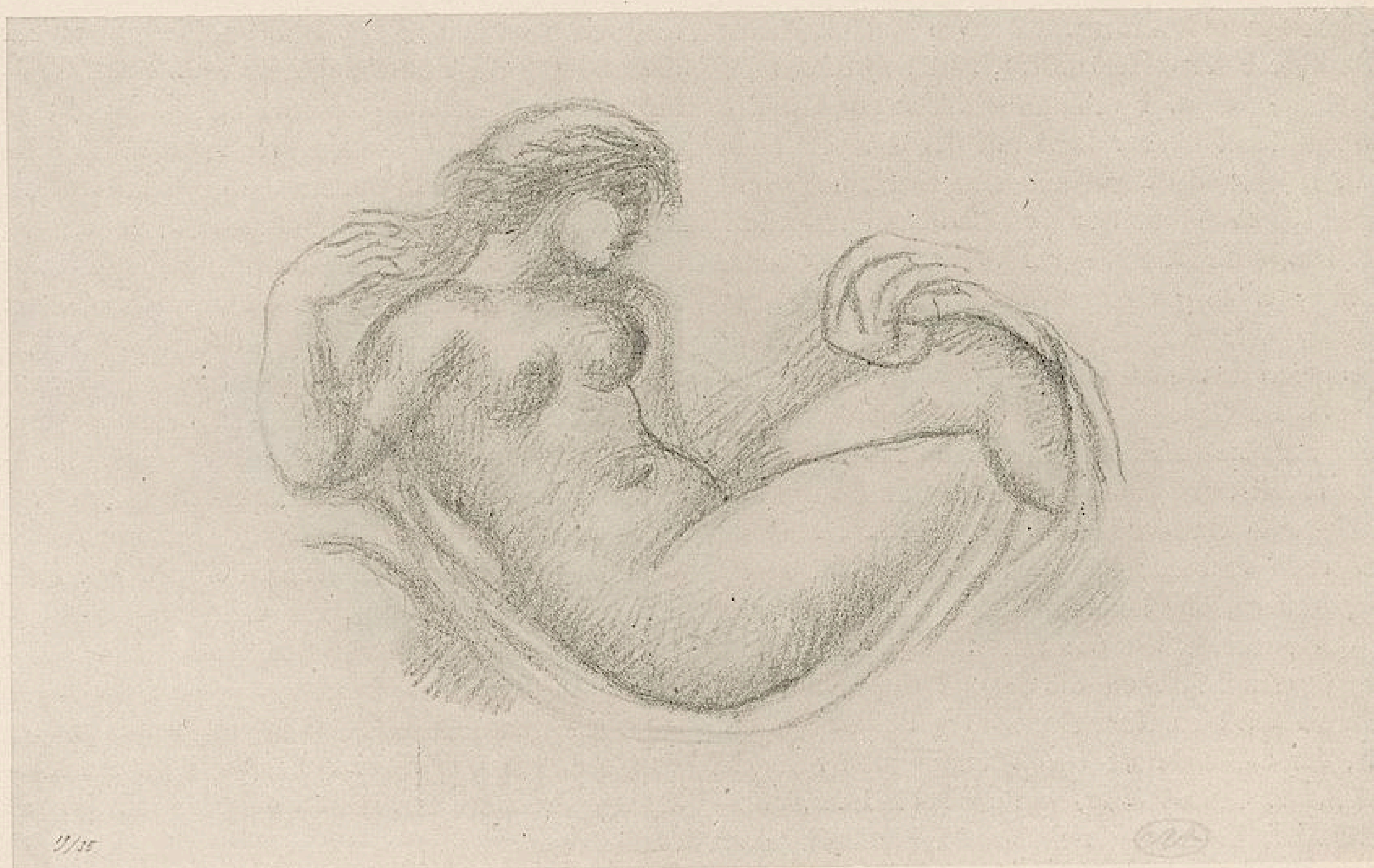
Bilder gezeigt worden sind. Es mag jeder versuchen, nach dem Augenschein ein Urteil zu bilden. Ein wirklich aufschlußreicher Vergleich aber kann selbstverständlich nur angesichts der Originale möglich sein. Auch dann werden Schwierigkeiten genug bleiben, denn es ist unbestreitbar, daß van Gogh selbst viele schwache Bilder gemalt hat, und die geringere Qualität allein kann darum nicht als beweiskräftig gelten. Es müßten, wenn der Verdacht der Fälschung sich bestätigen soll, die beanstandeten von den sicher echten Bildern in ihrer Gesamtheit sich so unterscheiden und miteinander so eng verbunden sein wie etwa die Werke Dossenas, die zur gleichen Zeit mit der Van Gogh-Affäre die Öffentlichkeit beschäftigten.

Die Fälschungen des italienischen Bildhauers waren mit außerordentlichem Geschick hergestellt, und sie konnten für kurze Zeit in der Tat viele Kenner düpieren. Auch in einer Berliner Kunsthandlung stand einmal eine große Madonnenfigur aus der römischen Werkstatt — eine Abbildung des Werkes wird hier gezeigt —, die auf Giovanni Pisano zurückgehen sollte, und die meisten, die sie sahen, waren von der mächtigen Statue vorbehaltlos überzeugt. Aber es stellten sich sehr bald Zweifel ein, die sich zur Gewißheit verdichteten, als aus Amerika Photographien verschiedener Arbeiten offenbar der gleichen Werkstatt kamen, die untereinander verwandt, den Stil der verschiedensten Epochen und Meister geschickt nachzuahmen versuchten. Die Kennerschaft hatte genügt, die Fälschung zu entlarven, und es war für niemanden mehr eine Überraschung, als nun auch der Name des Verfertigers der Skulpturen bekannt wurde. Er wird neben seinem Vorläufer Bastianini in den Annalen der Fälschergeschichte einen Platz erhalten. Seine Werke aber werden aus den Sammlungen, in denen sie noch stehen, vermutlich rasch verschwinden.

Der Fall ist klar, und die Entscheidungen, die von den Gerichten noch zu fällen sein werden, interessieren den Kunstfreund wenig. In der Van Gogh-Affäre darf man im Gegenteil gespannt sein, ob es der Staatsanwaltschaft und dem Gericht gelingen wird, die Fäden zu entwirren und eine Klarheit zu schaffen, die allen Parteien nur erwünscht sein kann. Denn nichts ist peinlicher als die Ungewißheit. Entweder muß der Fälscher gefunden, oder die Echtheit der Bilder muß für jedermann einleuchtend bewiesen werden. Die heutige Lage ist für die eine Partei ebenso unhaltbar wie für die andere. Herr de la Faille hat seinen Ruf als Kenner ebenso zu verteidigen wie Herr Wacker seinen Ruf als Händler. Sind sie Gegner, so sind sie doch aneinander gebunden, da beide kompromittiert sind, wenn nicht die Wahrheit an den Tag gebracht wird und einen von ihnen rehabilitiert. Die Wahrheit zu finden, sollte darum das gemeinsame Interesse beider Parteien sein, wie es im Interesse der Allgemeinheit liegt, den dunklen Fall vollkommen geklärt zu sehen.

Julius Meier-Graefe schreibt uns zu demselben Thema das folgende:

«Sie weisen im letzten Heft in dem Aufsatz „Echt oder Unecht" darauf hin, daß de la Faille den „Pont d'Austerlitz", ein in Deutschland wohlbekanntes Gemälde van Goghs in seinem Katalog weggelassen hat, vermutlich, weil er es nicht für echt halte. Ihre Annahme trifft zu, denn de la Faille ist, wie er mir seinerzeit mitteilte, von der Fälschung überzeugt. Ich bin nicht seiner Ansicht. Das Bild stammt aus der Pariser Übergangszeit und verrät alle Komplikationen dieser Periode. Auch ich habe eine Zeitlang geschwankt und mich erst nach einer sehr gründlichen Untersuchung, nachdem ich das Bild vier Wochen bei mir hatte und alle Möglichkeiten der Forschung erschöpfen konnte, von der Haltlosigkeit der Einwände überzeugt. Ich halte das Bild für unbedingt echt und in allen Teilen eigenhändig. Soviel ich weiß, stimmen die anderen van Gogh-Forscher mit mir überein, und de la Faille steht mit seiner Ansicht allein. Dasselbe gilt übrigens von zwei Blumenstücken der Pariser Zeit, die sich seit Jahrzehnten in deutschen Sammlungen befinden und ebenfalls von de la Faille bestritten werden. Es gibt auch noch andere Unstimmigkeiten in dem Katalog, die man gelegentlich bereinigen müßte.»



ARISTIDE MAILLOL, ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

PLASTIK

VON

KARL SCHEFFLER

I

Aristide Maillol

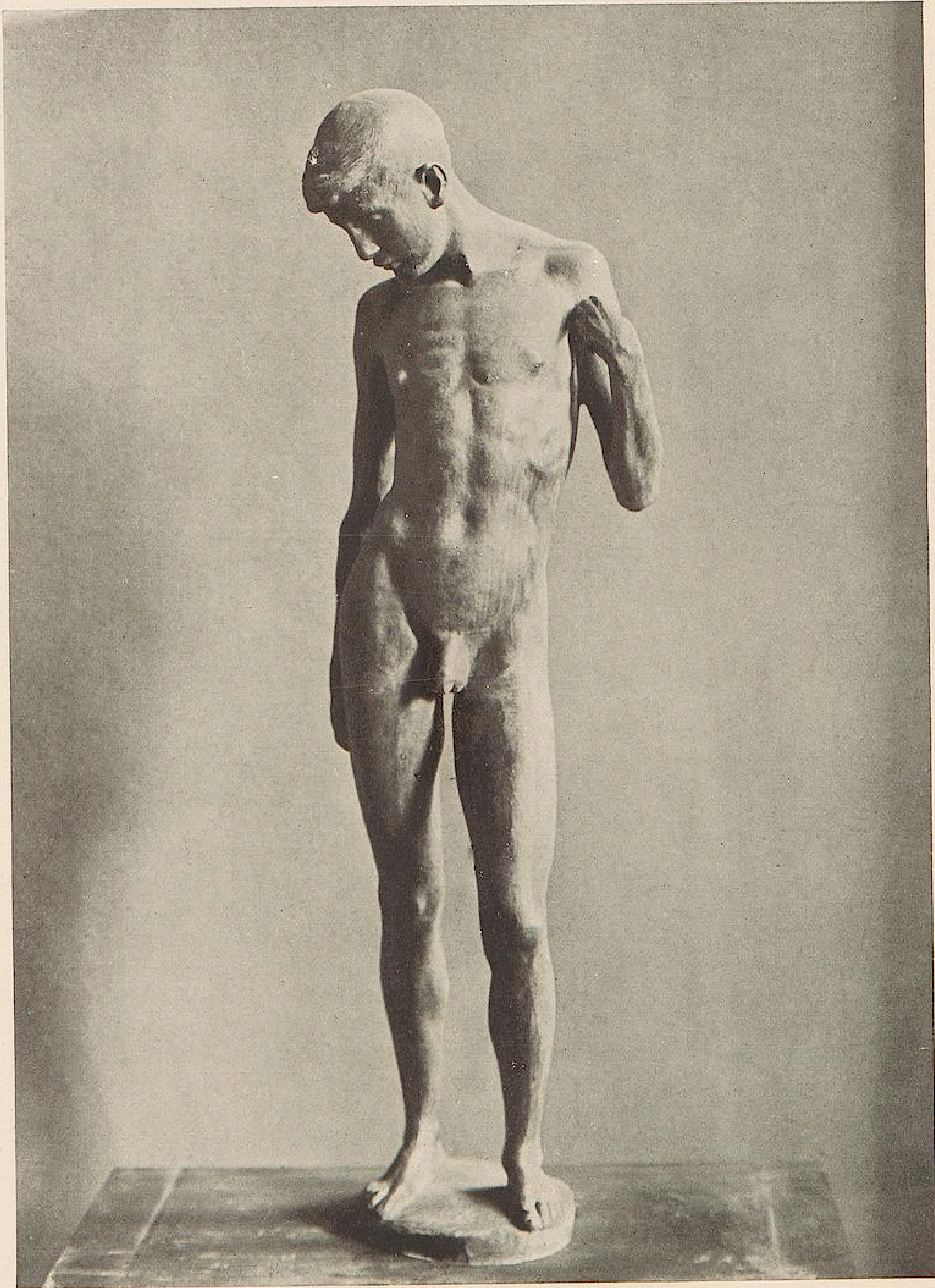
In der Galerie Flechtheim

Maurice Denis hat Maillol einmal (in „Kunst und Künstler") einen „klassischen Primitiven" genannt. So wurde der Künstler vor zwanzig Jahren von unserer ganzen Generation empfunden. Als er 1906 in der Berliner Sezession zuerst erschien, wurden seine Plastiken fast wie eine Erlösung von dem verwirrenden Einfluß Rodins empfunden. Rodin war der große Verführer, der genialische Vernichter plastischer Gesetze, ein Richard Wagner der Skulptur; seine malerische Behandlung des Materials, seine literarisch gefärbten Einfälle, seine Gebärdendramatik, sein von Carpeaux abgeleitetes, sinnlich-übersinnliches, gotisches Barock — das alles blendete. Maillol führte in eine andere Welt, in die Welt einfach großer Formen und eines auf Tradition fußenden beruhigten und beruhigenden Handwerks. Seine „klassische Primitivität" stand in einem schroffen

Gegensatz zum Raffinement Rodins. Maillols Plastik hatte eine bessere Herkunft. Rodin ließ bestenfalls an Carpeaux und schlimmstenfalls an Carrière denken, Maillol aber kam mit der schönen Animalität, mit dem gebändigten Elementargefühl seiner Kunst unmittelbar von Courbet und Renoir her. Das bloße Dasein seiner Werke bedeutete eine Reinigung. In gewisser Weise wirkte er auf ganz Europa, wie Adolf Hildebrand bedingter und in engeren deutschen Bezirken gewirkt hatte: stilbildend. Im Gegensatz zu Rodin, der die Erregung wollte, stellte Maillol „Existenzfiguren" hin — eine Bezeichnung, die Wölfflin mit Bezug auf die Gestalten Hans von Marées' geprägt hat. Maillols Menschen sind nur da, sie stehen, gehen, sitzen oder kauern, sie handeln nicht; mit ihnen aber ist das ganze Leben da: mit dem Jüngling und dem jungen Mädchen die Jugend überhaupt, die Sitzende wird zu einer Darstellung des Sitzens an sich, der Stehende ist ein Gleichnis alles ruhigen Dastehens. Ohne daß es, wie oft bei Marées, doktrinär und schulmäßig erscheint. Alles ist bei Maillol auch sehr fleischig und unmittelbar, in allem ist etwas Blühendes und Momentanes. Wie bei Renoir. Dessen Plastiken sind denen Maillols ähnlich; Maillols Plastiken aber sind den gemalten nackten Gestalten Renoirs ähnlich. Das kann man jetzt, in der schönen Ausstellung bei Flechtheim wieder einmal nachprüfen. Vor den herrlichen Kleinbronzen der „Abwehrenden", der „Knienden", der „Badenden" usw.

Die Fülle, die Renoir hat und die — in einer ganz anderen Weise und mit vielen Vorbehalten — auch Rodin auszeichnete, hat Maillol freilich nicht. Das ist erst im Laufe der Jahre recht erkennbar geworden, und es wird jetzt in der Ausstellung wieder bestätigt. Maillol sucht das Klassische schlechthin. In seinen besten Werken hat er es auch gestaltet. Der „Torso", das Fragment eines Denkmals, ist in seiner courbethaft weichen Kraft wundervoll. Ebenso vollkommen nach der Seite zarter Anmut ist das Modell einer Statue „pour un parc ombragé". Arbeiten wie die „Hockende Frau", wie die Reliefs, wie die „Badende" und vor allem wie die nackte Jünglingsgestalt des Radfahrers Gaston Collin, die Graf Keßler besitzt, und die eine der schönsten Plastiken des neunzehnten Jahrhunderts ist, sind in keiner Weise eklektizistisch. Sie sind nicht griechisch, sondern man möchte sagen: so würde ein Grieche arbeiten, wenn er heute lebte. Nur ein Elementartalent aber könnte diese Höhe, obendrein in einer feindlich gesinnten Umwelt, dauernd halten. Das Letzte und Höchste an Gestaltungskraft ist Maillol jedoch versagt. Und so kommt es, daß beim Stocken oder Nachlassen der produktiven Kraft an die Stelle des Klassischen leise und unmerklich etwas tritt, das als ein naturalisiertes und modernisiertes Klassizistisches bezeichnet werden könnte. Maillols Kunst weicht dem Stilismus nicht immer aus. Auch der Klassizist ist sehr persönlich, sinnlich und voller Zeitgefühl; doch stammt in dieser Ausstellung der Torso des Blanqui-Denkmals aus einer anderen Sphäre als die „Pomona" (beide Werke sind im vorigen Heft abgebildet). Auch die geistvoll italienisierenden, ein wenig englisch anmutenden Holzschnitte des Illustrators für die Eclogen des Vergil (der Insel-Verlag gibt das Werk heraus) wirken leise eklektizistisch, vor allem im Vergleich mit den schönen Zeichnungen des Bildhauers nach der Natur. Die Entwicklung, die Jugend Maillols spielt hier eine Rolle. Er war zuerst Maler und kam erst mit vierzig Jahren zur Plastik; mehr durch tiefe Einsicht als durch elementaren Trieb. Welcher Art der Maler war, das zeigt das ebenfalls ausgestellte „Konzert", ein Entwurf für Stickerei, der lebhaft an Maurice Denis denken läßt. Im ganzen strömt Maillols Kunst frei und — trotz langer, mühevoller Arbeit in jedem einzelnen Fall — scheinbar leicht dahin, ohne die Hemmungen, woran so viele Jüngere leiden; doch wird die Tradition dem Künstler gefährlicher, je älter er wird. Wird Maillol seine Form, dem Gesetz des Alterstils entsprechend weiter öffnen, oder wird er sie künstlich mehr schließen müssen? Tut er dieses, so kann er dem Klassizismus, der sich in der „Pomona" ankündigt, kaum entgehen.

Ingres hat gesagt: „Warum schafft man nicht großen Stil? Weil man statt einer großen Form drei kleine Formen macht." Maillol hat immer die eine große Form gesucht und hat sie oft gefunden. Nicht so naiv wie Renoir; wie ihm denn auch das fehlt, was man bei Renoir eine Wiedergeburt des achtzehnten Jahrhunderts nennen könnte. Sein Talent tanzt nicht. Doch hat seine Kunst den großen Stil. Mit dem Vorbehalt, daß die Absicht überall leise durchschimmert, wenn auch ohne zu verstimmen. Renoirs Mädchenkörper haben bei der Übertragung ins Plastische wenig verloren. Sie



ARISTIDE MAILLOL, DER RADFAHRER GASTON COLLIN (CIRE PERDUE)

SAMMLUNG GRAF HARRY KESSLER. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM

haben oft einige Gliedmaßen verloren, denn Maillol liebt es, den Torso zu bilden, er weicht der Gebärde und der Gefahr, jene geheimnisvolle Spirale, die alle guten Plastiken unsichtbar umgibt, zu überschreiten, vorsichtig aus. Und sodann haben die Gestalten Renoirs bei ihrer Verwandlung ein Lächeln, die unsagbar gewinnende Heiterkeit ihres paradiesischen Daseins verloren. Das Monumentale bei Maillol ist anmutig, und das Anmutige ist streng bei Maillol. Er hat die schöne Schamlosigkeit und die reine Einfalt echter Kunst, sein Tun ist eine einzige schöne Adoration. Ein Meister schlechthin. Dennoch ist etwas beteiligt, worauf hingewiesen werden muß, weil die genaueste Unterscheidung wichtig ist. Dieses Etwas ist bezeichnet, wenn man Maillol einen Akademiker nennt. Einen Akademiker wie er sein soll, einen idealen Akademiker in dem Sinne wie Poussin, der Stammvater der französischen Malerei, einer war. Eben darum ist Maillol den Bildhauern des ganzen Abendlandes ein so guter Lehrer geworden. Vieles in seiner Kunst ist lehrbar. In Maillol ist nicht so viel Unnachahmliches wie in Renoir, Manet oder Cézanne. Darum wird er stilbildend. Nachdem der Rodin-Rausch überwunden ist, muß sich jeder Bildhauer, bewußt oder unbewußt, unmittelbar oder mittelbar mit Maillol auseinandersetzen. Haller und Kolbe, de Fiori, Edzard, Huf, Kogan (der zugleich bei Flechtheim einige ein schönes Formempfinden verratende Kleinplastiken ausstellt) und viele andere — um nur Deutschland zu nennen — sind ohne Maillol undenkbar. Der Franzose verkörpert mit seinem stillen, stetigen Schaffen eine ganze Akademie. Das ist nicht das Höchste; aber es ist unendlich viel.

Die Gelegenheit gebietet ein Wort warmer Anerkennung für die Galerie Flechtheim. Sie hat mit dieser und mit mancher anderen Ausstellung gezeigt, daß sie einem edlen Ehrgeiz fröhnt, daß sie bestrebt ist die Traditionen fortzusetzen, die Paul Cassirer einst geknüpft hat. Nicht vergessen werden darf auch der Anteil, den Harry Graf Keßler hat. Nicht nur an dieser Ausstellung, sondern überhaupt an dem Erfolg Maillols in Deutschland seit zwanzig Jahren. Solche Vorkämpfer, solche Freunde sind für einen Künstler, der naturgemäß direkt nur zu wenigen sprechen kann, Goldes wert. Die Treue Keßlers zu dem Künstler Maillol ist etwas schlechthin Ethisches. Darum ehrt diese Ausstellung nicht nur den Künstler und den Veranstalter, sondern auch den deutschen Freund eines großen französischen Künstlers.

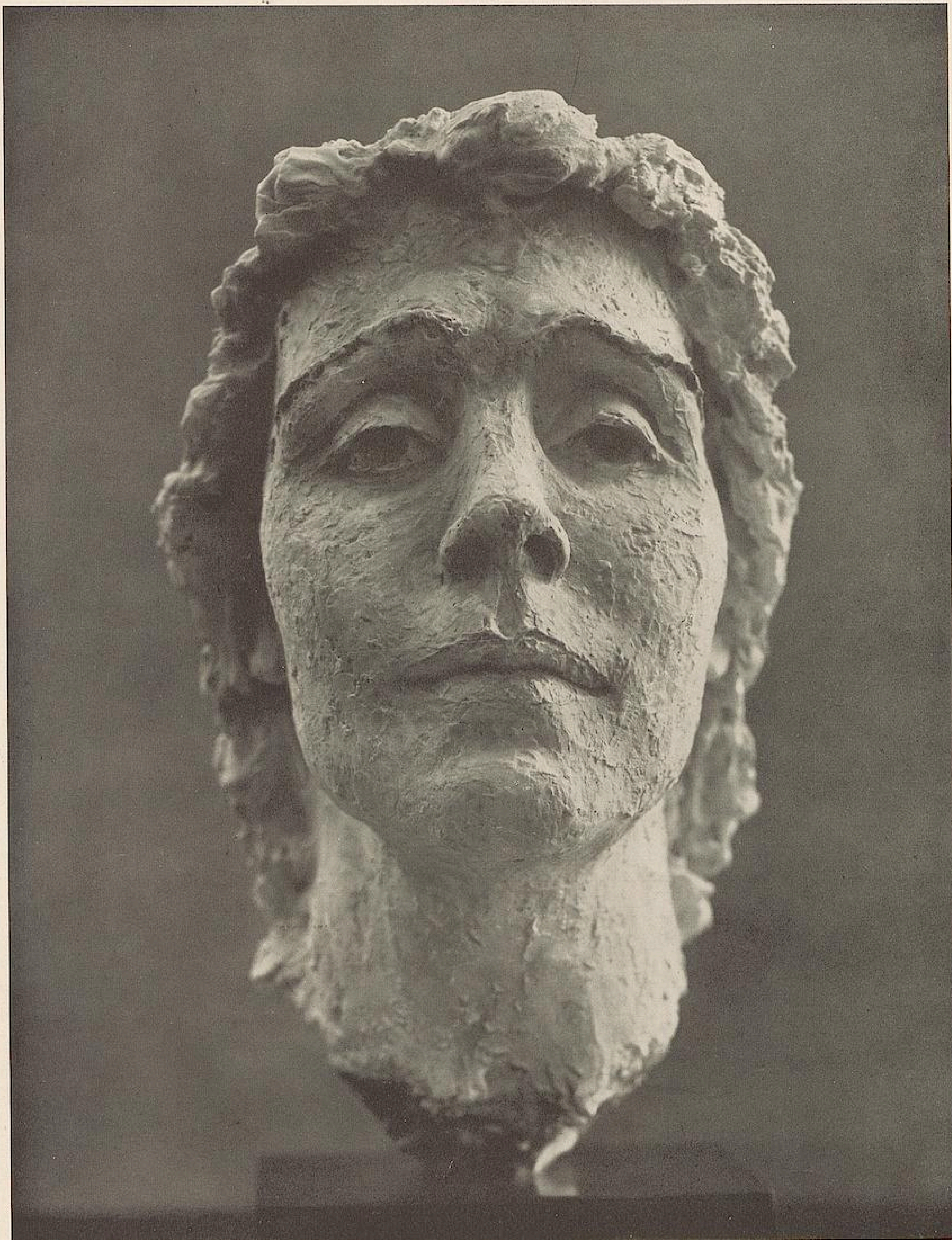
II

Fritz Huf

In der Galerie Matthiesen

Daß die Ausstellung vieler Plastiken von Fritz Huf in der Galerie Matthiesen neben den Werken Maillols zu interessieren vermag, ist ein gutes Zeichen für den jetzt Vierzigjährigen. Der Schweizer hat seit 1923 nicht wieder ausgestellt. Damals wurde in „Kunst und Künstler“ über ihn berichtet. Seit dieser Zeit hat er auf dem Lande bei Paris still und angestrengt gearbeitet. Das Ergebnis ist ein entschiedener Achtungserfolg. Übrigens illustriert diese Ausstellung nicht übel das oben von der Nachfolge Maillols Gesagte. Auch Huf gehört zu den mittelbaren Schülern des Franzosen. Er begann sehr geschickt und erwarb sich schnell ein Können, womit er bequem ein Modekünstler hätte werden können. Der Bildniskopf Olaf Gulbranssons ist uns deutlich aus jener Zeit noch in der Erinnerung. Daß er auf alles schon Erreichte verzichtete, und noch einmal von vorn begann, stellt seinem Ernst ein gutes Zeugnis aus. Zu dem, was er aufgab, hat er inzwischen viel hinzugewonnen. Ohne freilich alles das, was er hat fahren lassen, auf anderem Wege schon wieder errungen zu haben. Eine gewisse Lehrhaftigkeit sich selbst gegenüber und eine damit in Verbindung stehende Trockenheit ist noch nicht ganz überwunden. Man kann als Künstler auch zu fleißig sein. Huf ist von Natur ein gefälliges und heiteres Talent, dem die Frauen besser gelingen als die Männer. Nun zwingt er sich zum Ernst. Mit viel Charakter. Aber auch zu großer Ernst kann schaden.

Von einer leise barocken, malerisch betonenden Form, von einer spontanen Art des Modellierens, strebt Huf zu einer reinen, klaren, den Zufall ausschaltenden Form. Damit hängt dann auch ein Wechsel der Aufgaben zusammen. Dort überwiegen die Studien- und Porträtköpfe, und hier wird Huf wie von selbst zur großen Statue, zum Monumentalen gedrängt. Die Bildnisköpfe haben zum Teil etwas Unmittelbares. Freilich sind auch, wie im Kopf der Duse, alle Register malerischer Behandlung gezogen. Auch paßt das Terra-



H

FRITZ HUF, BILDNISBÜSTE ELEONORA DUSE. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN




FRITZ HUF, BEMALTE TERRAKOTTEN

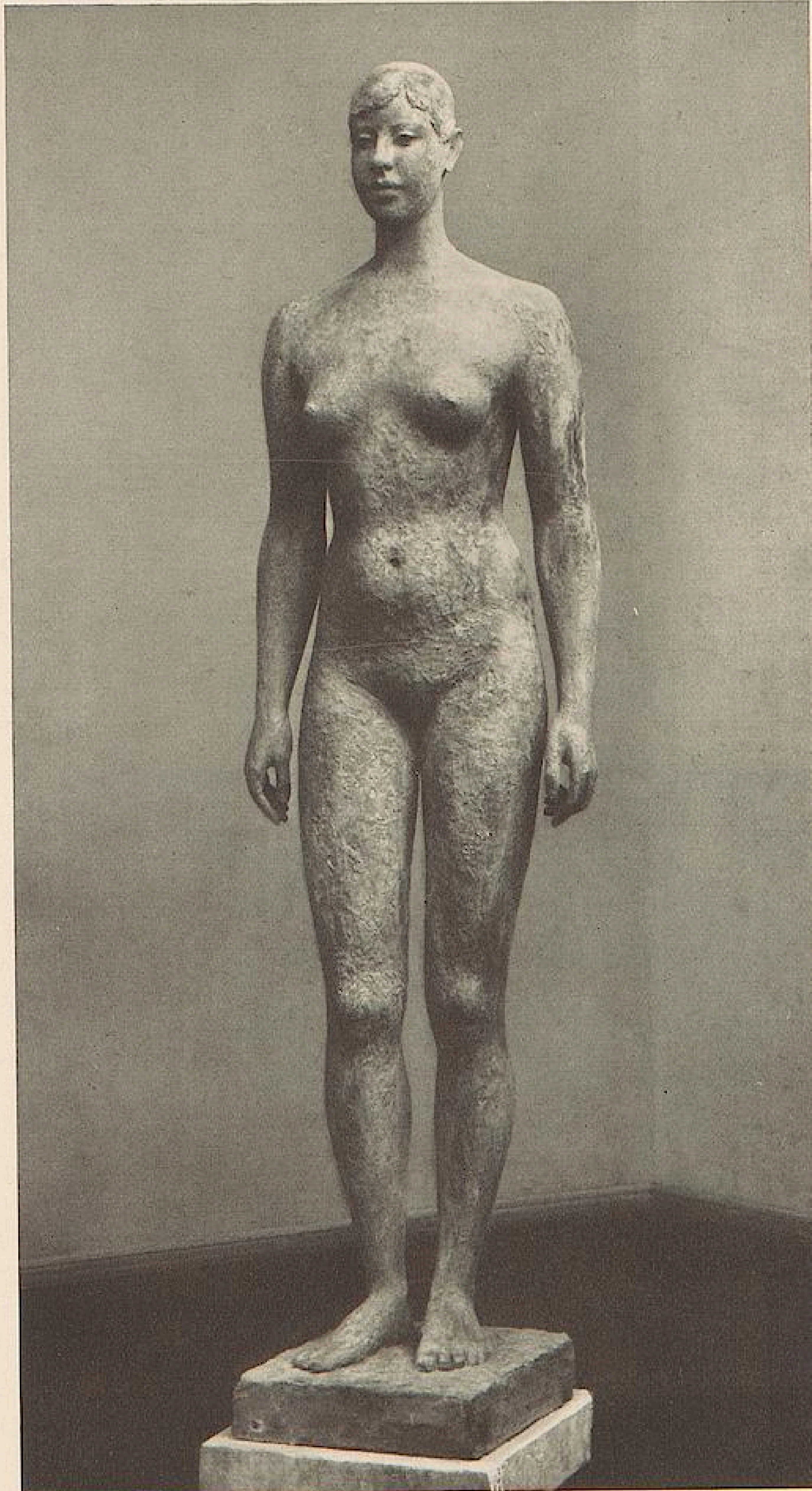
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN

kottamaterial gut zu der Art der Modellierung. Diese pikant gemachten Bildnisköpfe gehören durchaus einem Zeitstil an, der sich schon durchgesetzt hat. In diesem Stil arbeiten, wenn auch persönlich differenzierend, Haller, de Fiori, Edzard, Renée Sintenis (in ihren Bildnisköpfen) und, mehr entfernt, auch Kolbe. Diese alle verstehen die Dame gesellschaftlich darzustellen, ohne daß dem Künstlerischen Abbruch getan wird. Das Charakteristische wird anregend ausgedrückt, die Bildnisplastiken ererscheinen, bei allem Ernst des Formenstudiums, interessant und leicht. Diese neue Bildniskunst ist etwas zierlich, sie bevorzugt kleine Formate, und nähert sich zuweilen ein wenig der Manier. Doch ist zweifellos ein Niveau geschaffen.

Eine besondere Gruppe von Arbeiten Hufs bilden die Terrakotten kleineren Formats, die junge Frauen in ganzer Gestalt darstellen: im Pyjama, im Abendkleid, in Hut und Mantel, im Bademantel, im Ballkleid, im Schlafrock usw. Hier soll Tanagra auferstehen. Um so lebendiger als diese Terrakotten — wie auch einige Köpfe — leicht und geschmackvoll bemalt sind. Das Problem gräcisierender Körpermelodik mit moderner Kleidung zu vereinen ist geschickt und künstlerisch gelöst; um so besser, als die moderne Frauentracht der Absicht entgegenkommt. Man kann nicht sagen, daß Huf in diesen Arbeiten sein Bestes gegeben hat, aber er hat damit vielleicht sein Eigenstes gegeben, es ist am meisten von seiner eingeborenen Natur darin.

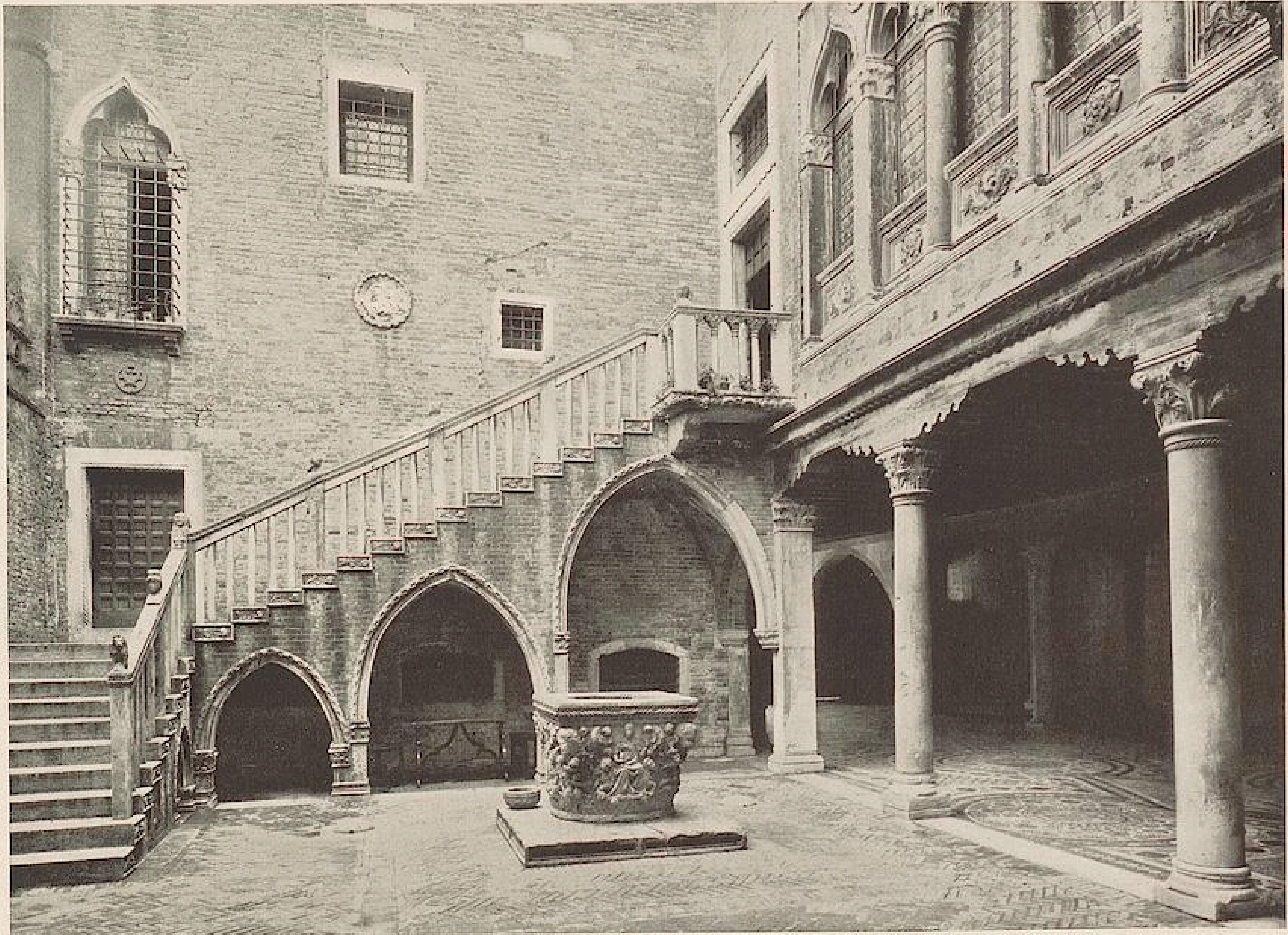
Am deutlichsten wird das ernste Streben und das schöne Können Hufs vor den großen Gipsen einer Jünglings- und einer Frauengestalt. Echte plastische Empfindung war hier am Werk. Doch ist das Modell noch nicht ganz überwunden, das Leben ist noch irgendwie gefangen. Diese Arbeiten erbringen einen Befähigungsnachweis, doch wirken

sie noch nicht schlagend. Jedenfalls zeigt sich in allem, in den Kleinplastiken, Bildnisköpfen und auch in den Zeichnungen, ein begabter Bildhauer, der auf rechtem Wege ist, weil er weiß, worauf es in seiner Kunst ankommt. Wahrscheinlich wird er die große Form eines Tages ebenso beherrschen, wie er bereits die intime Form beherrscht. Schon jetzt wird Fritz Huf jedesmal mitgenannt werden müssen, wenn von dem guten Niveau der modernen deutschen Plastik die Rede ist.



FRITZ HUF, MÄDCHEN. GIPS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN



MUSEUM CÀ D'ORO, VENEDIG

DAS MUSEUM CÀ D'ORO IN VENEDIG

VON

EMIL WALDMANN

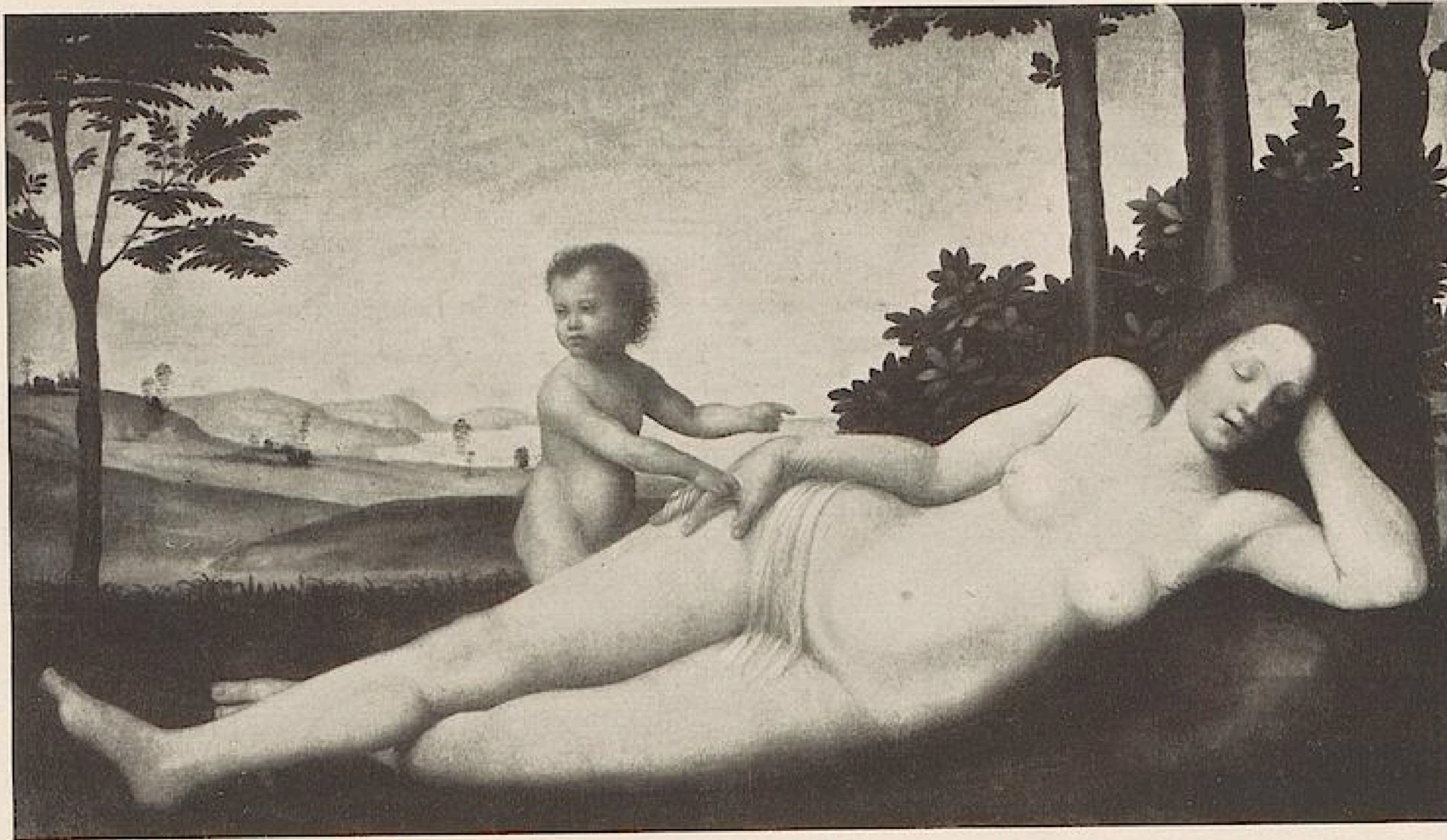
Der Palazzo Cà d'Oro am Canale grande trägt seinen Namen tatsächlich nach der selbst für damalige venezianische Verhältnisse überaus reichen Vergoldung, mit der alle Schmuckteile der zierlichen Marmorarchitektur überzogen wurden. Marino Contarini, der Bauherr, sicherte sich für diese Arbeit den Bildhauer Bartolommeo Buon, denselben, der auch am Dogenpalast für den Foscari die „Goldene Pforte" (heute „Porta della Carta") gemacht hatte. Cà d'Oro war die reichste und kostbarste Blüte der venezianisch-gotischen Prunkarchitektur, entstanden um 1425. Daß man damals anderswo längst Renaissance baute, ignorierten die Venezianer.

Das Gold an der Fassade fehlt heute, aber im übrigen ist dieser Palast, der im neunzehnten Jahrhundert besonders im Innern sehr verfallen war, wiederhergestellt. Cà d'Oro gehört seit kurzer Zeit der Stadt Venedig, als Vermächtnis des Barons Giorgio Franchetti, und gilt als Museum.

Seit dem Jahre 1893, wo Franchetti Cà d'Oro kaufte, kannte dieser Kunstfreund, Sammler und Musiker nur eine Lebensaufgabe: Cà d'Oro, die Perle der venezianischen Architektur, wiederherzustellen! Außen und innen. Man sollte einmal wenigstens sehen können, wie ein venezianischer Palast in den großen Zeiten der Stadt ausgesehen

hatte. Venezianisches Interieur gab es höchstens aus dem Rokoko in einigen Proben. Aber ein ganzes Haus, so, wie für die Florentiner Frührenaissance den Palazzo Davanzatti, gab es nirgends.

Franchetti war Künstler, Sammler und Gelehrter in einer Person. Er kannte venezianisches Privataltertum genau und ging mit äußerster Behutsamkeit an die Arbeit des Ergänzens und Restaurierens. Den Marmorfußboden des Atriums, neben dem Binnenhofe, pflasterte er in jahrelanger Arbeit eigenhändig, da es ihm die gelernten Arbeiter nicht zu Dank machten. Er hatte alte Muster für den Boden und die Wände. Und auch die Holzdecke ließ er nach einem alten Stück, das er aufgetrieben hatte, ergänzen. Da es sehr dunkel war im Hof und in den Sälen, kaufte er das Nebenhaus, ließ es abbrechen und einen Garten anlegen, um Licht zu bekommen. In leidenschaftlicher Sammelarbeit wußte er immer alles zu finden, was er für seinen Palazzo brauchte, antike Büsten und Statuen für die Arkaden im Hof und einen marmornen Brunnen, von Bartolommeo Buon, ein Prunkstück mit den Gestalten der Tugenden. Als er erfuhr, daß aus dem Palazzo Gritti-Faccanon eine vergoldete Holzdecke nach Amerika verkauft sei, denunzierte er Käufer und Verkäufer auf Grund der Lex Tacca, des Ausfuhrverbots für Kunstwerke, und baute sich dann die Decke ein in einen Saal seines ersten Stockwerkes. Jedes Mittel war ihm recht und geläufig. Er „brauchte“ für Cà d' Oro eine Holztreppe des fünfzehnten Jahrhunderts, vom ersten zum zweiten Stockwerk; aber es gab nur eine einzige in ganz Venedig, gotisch-arabischen Stils, aus dem Palazzo Agnella. Aber die gehörte dem Museo Corrér, dem historischen Museum der Stadt. Doch er ruhte nicht, bis er sie hatte, bis das Museo Corrér sie ihm gab. Er machte ein Testament, daß Cà d' Oro mit allem, was darin wäre, nach seinem Tode der Stadt Venedig zufiele, wenn ihm gestattet würde, im Cortile von Cà d' Oro begraben zu werden. Auch dies bewilligte die Stadt. Er hätte sonst nicht ruhig arbeiten können. Als er dann, nach dreißigjähriger Tätigkeit, mit der Restaurierung und Einrichtung seines Palazzo fertig war, im Jahre 1923, ging er hin und schoß sich eine Kugel durch die Schläfe; achtundfünfzigjährig. Er sah keine Aufgabe mehr. Im Cortile von Cà d' Oro liegt er begraben, unter dem Stumpf einer antiken roten Porphyrsäule. Seit kurzer Zeit ist dieses Museum, nachdem es im Sinne des Stifters ganz fertig gemacht wurde, der Öffentlichkeit zugänglich.



FRANCIABIGIO, VENUS
MUSEUM CÀ D'ORO, VENEDIG

Ein Museum im landläufigen Sinne ist es nicht. Sondern das Privathaus eines Venezianers, aber

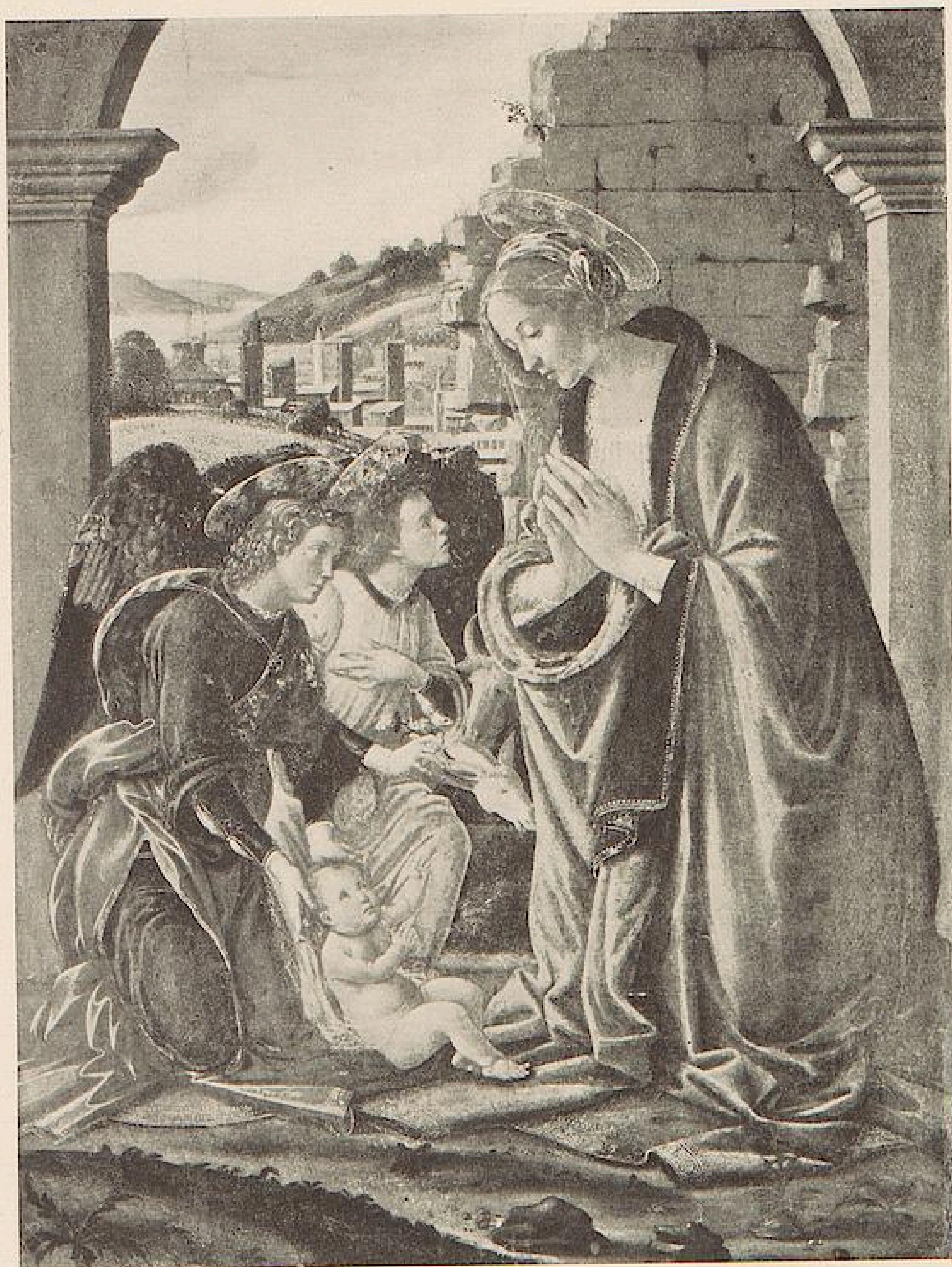
eins, in dem jeder Gegenstand ein Kunstwerk ist. Unter keinem Bild, an keinem Postament einer Statue oder eines Kopfes findet man einen Zettel oder auch nur eine Nummer. Absichtlich wurde jede Erinnerung an Museum und Wissenschaft vermieden. Ein illustrierter Führer und die Auskünfte der sehr gut unterrichteten und taktvoll auftretenden Aufseher genügen dem Bedürfnis der Besucher durchaus. So wurde Franchettis Gedanke, ein Privatmuseum zu schaffen, durchgeführt. Er wollte ein Haus seiner Ahnen hinstellen, und zeigen, was diese kunstfreundlichen Ahnen im Laufe der Generationen zum Schmuck ihres Daseins in ihren Räumen hatten, angefangen von den venezianischen Malern aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, als sie noch halbdeutsche Muranesen kauften, bis in die letzten Tage der Republik, wo man Veduten von Antonio Canale und Guardi und Genrebilder von Longhi als modernste Kunst aufhängte.

Die Räume sind nicht voll, unser an zu vielen Möbeln und Dingen zerstoßener Geschmack würde sie am Ende gar kahl und dürftig finden. Aber wenn auf einer Wand vor einem Türkenteppich auf einer noch vergoldeten gotischen Bank nichts weiter ist als ein sienesisches Rundbild und zwei Bronzestatuetten von Riccio daneben, darüber, unter einem Gobelinstreifen, ein Polyptichon von Antonio Vivarini mit Passionsszenen, und an der Wand sonst weiter nichts als ein paar Bronzereliefs von Vittore Camelio und je eine Madonna von Cariani und ein Frauenporträt von Licinio, dann ist dies nicht nur stilgerechte „Einrichtung", sondern jedes Stück kommt als Kunstwerk so zur Geltung, daß man es einzeln genießen kann; alles steht zusammen in einer sehr empfundenen und musikalisch ausgewogenen Farbenharmonie.

Unter den Kunstschätzen des Museums stehen natürlich die Werke der Venezianer in erster Reihe, sowohl in der Malerei wie in der Plastik. Außer den Bildern der Muranesen und des Lorenzo Veneziano, der Vivarini und ihrer Schulen vor allem die Meister vom ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert. Giovanni Bellinis „Madonna mit den schönen Augen" stammt aus der mittleren Zeit des Künstlers, Carianis schöne Komposition und eine dem Cariani mit einigem Rechte zugeschriebene andere Madonna vertreten die reife Epoche dieses Stils, eine früher auf Boccacino getaufte, jetzt dem Vicentiner Bartolommeo Montagna zugewiesene Halbfigur einer Madonna zeigen sowohl die Ausstrahlung des Stils über die Terraferma hin, als auch seine Herkunft von dem Mittelpunkt der damaligen oberitalienischen Malerei, von Padua, von Andrea Mantegna, her. Ein großes Altargemälde von Andrea Mantegna bildet eines der Hauptstücke der Sammlung der heilige Sebastian. Es steht in der Palastkapelle, die ganz aus Marmor ist, unter einem marmornen Tonnengewölbe und die weiter nichts enthält als dieses eine Bild. Es ist ein Spätwerk des Meisters, um 1506 entstanden, damals, als Albrecht Dürer in Venedig war, das letzte seiner Sebastianbilder. Mantegna hat ja seine Anschauung vom menschlichen Körper auf allen Stufen seiner Entwicklung immer wieder an diesem Thema erprobt, dem einzigen Thema, das die kirchliche Kunst für den männlichen Akt als Einzelfigur erlaubte. Dieser Sebastian ist gewaltsam und pathetisch, weniger seelisch tief, als äußerlich aufregend und quälend, aber sehr großartig im Körperlichen und von heidnisch-antiker Plastikfülle vor dem schwarzen Grund. Das Gemälde, über zwei Meter hoch, befand sich früher in der Sammlung des venezianischen Kardinals Bembo, der im Santo zu Padua begraben liegt. Bei ihm hat es schon der Anonimo des Morelli, Marcantonio Michiel, gesehen. Gemalt ist es für den Markgrafen Francesco von Mantua, mit dessen Gattin Isabella der Kardinal eng befreundet war, ward aber offenbar nicht abgeliefert. Bembo übernahm dann den Nachlaß des im Jahre 1506 gestorbenen Künstlers. Später war es in den Sammlungen Gradenigo und, seit 1810, bei Antonio Scarpa.

Auch der venezianische Quattrocentist Vittore Carpaccio ist mit Werken vertreten, die schon dem sechzehnten Jahrhundert angehören, mit einem Marientod und einer 1504 datierten Verkündigung.

Der Besitz eines Tizian war für Franchetti jahrelang die große Sehnsucht. Es gibt ja in ganz Venedig heute keine zwanzig Bilder des Großmeisters mehr und Cà d'Oro mußte seinen Tizian haben. Die große Halbfigur der Venus wird nicht in allen Teilen eigenhändig sein. Eine Ateliervariante eines berühmten, oft wiederholten Bildes, von dem das Urbild bei Marcel von Nemes ist, aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, und von dem das Petersburger Exemplar, als Original, den meisten Repliken vorgelegen hat. Als



FILIPPO LIPPI, MADONNA DAS KIND ANBETEND

MUSEUM CÀ D'ORO, VENEDIG

der van Eyck-Zeit und ein Männerbildnis steht zwischen Memling und jenem Antonello da Messina, von dem man früher meinte, er habe niederländische Maltechnik mit Venezianischem verschmolzen. Ehe aber die venezianischen Schulen auf der Höhe ihrer Entwicklung angelangt waren, herrschten die Mittelitaliener, Florenz und Siena. Dies galt als das Beste, und so findet man in Cà d'Oro neben einer Madonna, die ihr Kind anbetet, von Botticini denselben Gegenstand in vollster künstlerischer Reife behandelt von Filippino Lippi; einen heiligen Franz von Lorenzo Costa aus Ferrara neben einer Geißelung Christi von Luca Signorelli aus Orvieto, Bildnisse von Franciabigio und Pontormo, Heiligenbilder von Granacci und eine Lucrezia-Szene von Jacopo da Sellajo. Der venezianische Flügellöwe zwischen vier Heiligenfiguren von Giovanni Buonconsiglio gehörte einst dem Museum in Wien. Die schlafende Venus mit einem Putto, die früher dem Picro di Cosimo zugeschrieben wurde, jetzt aber richtig Franciabigio heißt, behandelt auf florentinisch das gleiche Thema wie ein Werk von Paris Bordone. Ein Madonnenbild von Giacomo Francia aus Bologna macht, neben Werken aus dem Kreise der Perugino und Pinturicchio, auf Raffael aufmerksam, und der Altar mit Christi Geburt von der Hand des Gaudenzio Ferrari oder Bernardino Luini auf Lionardo. Sienas Malerei zeigt ein feines und sehr eigenartiges Werk, ein Rundbild von Bevenuto di Giovanni, einem der Übergangsmeister der Schule von Siena, aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, aus jener Epoche, wo die Sienesen sich dem entwickelten Renaissancegefühl nicht mehr länger entziehen konnten. Es ist ein Hochzeitsteller, wie sie jungen Ehepaaren geschenkt wurden, bemalt mit christlich-heidnischer Allegorie. Herakles am Scheidewege, von zwei edlen Frauen gehalten und einem guten Geist gesegnet, während im Hintergrunde

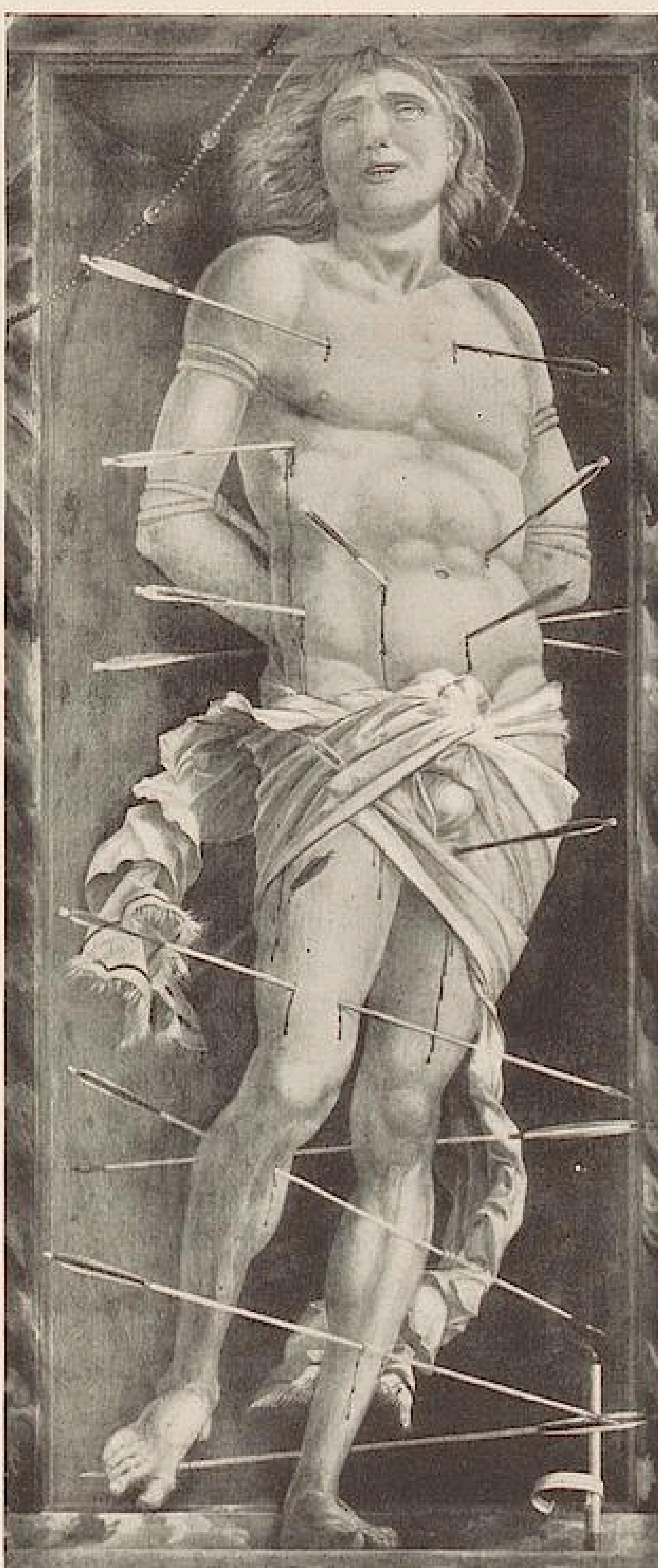
Gegenstück zu dieser Venus hängt ein Prälatenbildnis von der Hand des Veronesen Domenico Brusasorci, jenes vielgewandten Vorläufers des Paolo Veronese, Würdenträger und Senatoren von Tintoretto sind die Meisterwerke in der Reihe der echt venezianischen Bildnisse. Venedigs Rokoko lernt man im zweiten Stock des Palazzo kennen, an Bildern der Landschafter Antonio Canale und Guardi, an Genrebildern von Longhi und einer Skizze von Tiepolo.

Aber jene geträumten Ahnen, die' Franchettis Phantasie sich als die Besitzer von Cà d'Oro dachte, sammelten nicht ausschließlich Venezianer, sondern wollten auch das Beste haben, was es sonst in Italien gab. Eine vlämische Kreuzigung stammt aus

an einem Fluß mit Badenden die Beziehungen zwischen Mann und Weib weniger tugendhaft aussehen.

Auch die berühmtesten Ausländer, die in Italien malten, zog Franchetti in seinen Kreis. Dürer gelang ihm nicht; das schöne, in Venedig entstandene Mädchenbildnis, das jetzt in Wien ist, war noch nicht aufgetaucht. Aber von Rubens, der ein Jahrzehnt lang in Italien arbeitete, ist eine alte Kopie da und von van Dyck, der ein Jahrzehnt lang das genuesische Patriziat porträtierte, ein lebensgroßes Ganzfigurenbild eines Edelmannes aus dem Hause Brignole-Sale.

Beim Sammeln der plastischen Werke, mit denen er Hallen, Korridore und Zimmer schmückte, war Baron Franchetti vornehmlich auf Venezianisches aus. Die Bildhauerschule Venedigs war damals so gut wie kunsthistorisches Neuland. Auch der Bau selbst brachte Entdeckungen. Im Mauerwerk verborgen fand man eine Männerbüste aus dem ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts, aus Kalkstein, vielleicht das Porträt des Antonio Contarini, von robustem Realismus. Aus dem sechzehnten Jahrhundert bevorzugte er Allessandro Vittoria. In der Halle des ersten Stockes stehen viele Marmorbüsten von ihm, Sebastiano Venier, der lange die Fassade von San Giovanni e Paolo geschmückt hatte, und zwei Mitglieder der Familie Duodo. Die etwas frühere Schule der Lombardi, besonders Tullio, ist reich vertreten, nicht nur mit Marmorwerken, sondern auch mit einer Bronzearbeit, einem Relief der Maria Himmelfahrt vom Altar Barbarigo. Auch Vittoria kommt als Bronzeplastiker vor, mit einer Aktäonkomposition. Vor allem aber der Paduaner Riccio. Vier Reliefs mit der Geschichte der heiligen Helena von seiner Hand stammen aus der ehemaligen Servikirche; der berühmte Stier ist in einem schönen Schwarzguß da, und die Bronzebüste eines bartlosen Mannes, die früher Pietro Lombardi gegeben wurde, wird heute auch als ein Werk des Paduaners angesehen. Arbeiten Roccatagliatas leiten in das Gebiet des Kunstgegewerbes über, in welchem als das große Prunkstück das riesige Fanal des vor Korfu im Jahre 1720 gefallenen Großadmirals Francesco Pisani gilt. Diese Schiffslaterne beherrscht mit ihrem noblen Formenreichtum die nach dem Canale grande geöffnete Loggia des ersten Stockwerks. Unter den wenigen nicht venezianischen Skulpturen fesselt besonders eine Knabenbüste, das Bildnis eines Fürstenkindes aus dem Hause Montefeltre oder Gonzuga. Man meinte früher, es stamme von Francesco Laurana, glaubt aber heute eher an Gian Cristoforo Romano. Eine bemalte Terrakottagruppe der Pietà aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, lombardisch oder paduanisch, steht an Ausdrucksstärke gleichzeitigen nordischen Werken nahe.



ANDREA MANTEGNA, DER HEILIGE SEBASTIAN
MUSEUM CÀ D'ORO, VENEDIG

Es ist eine auch museumstechnisch sehr bedeutende Leistung, die Baron Franchetti mit seiner Lebensarbeit vollbracht hat. Kunstwerke der größten italienischen Meister aus vier Jahrhunderten in einer Umgebung, für die sie gedacht sind und die für sie geschaffen ist, sieht man in solcher Harmonie an keiner anderen Stelle.



JUL. PASCIN, ZWEI JUNGE MÄDCHEN

PHOTO: GALERIE BING. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

VÖLKERBUND DER MALEREI

VON

ADOLPHE BASLER

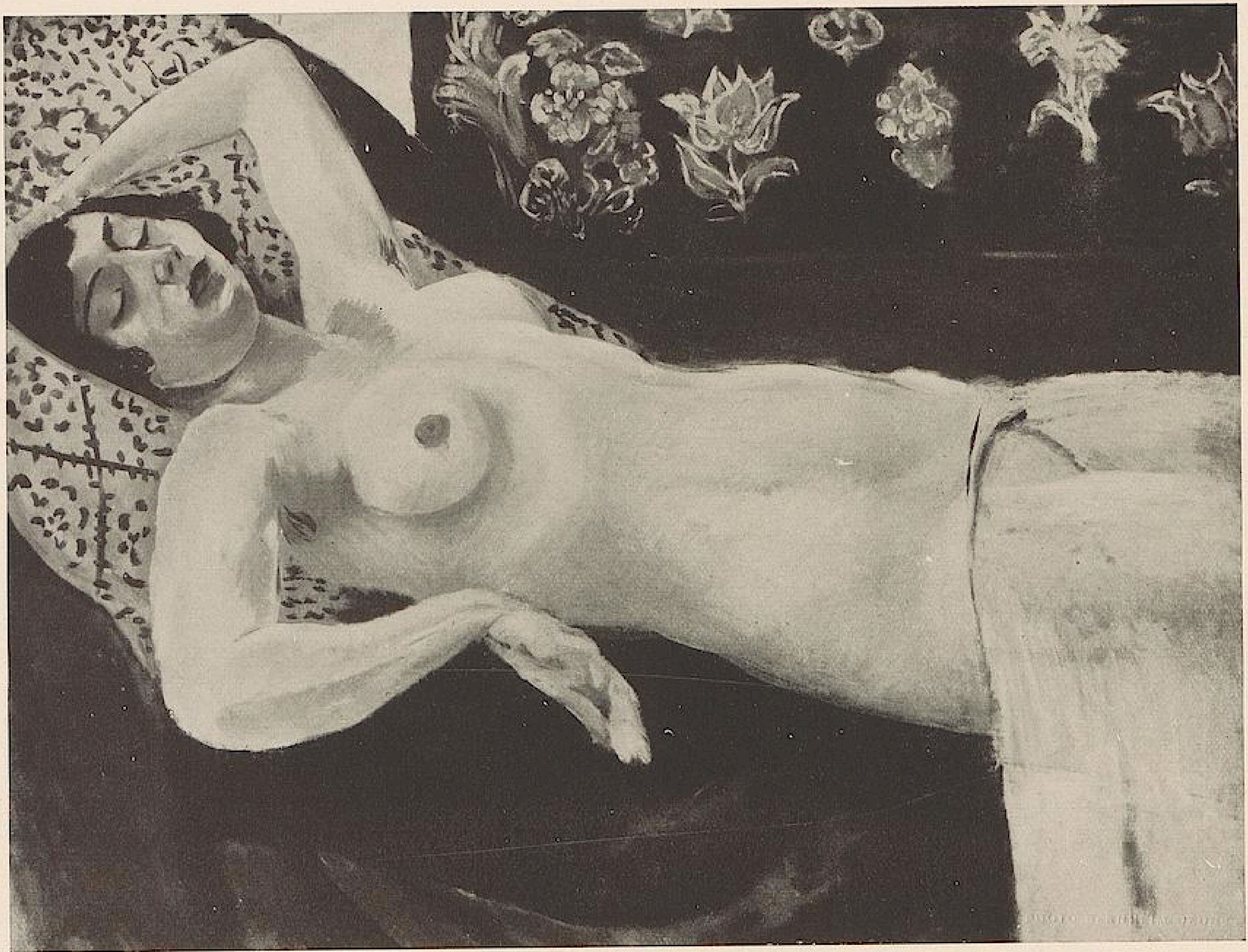
DEUTSCH VON EBERHARD NEBELTHAU

Paris ist dank der aus allen Ecken der Welt zusammengelaufenen Maler der wahre Sitz des Völkerbundes geworden. Die Malerei ist die Ausdrucksweise, welche die Völker aller Sprachen vereint. Die eigenartigste Figur dieses Farbenbabels ist ohne Frage Pascin, dieser spanische Jude, aus Bulgarien gebürtig, heimatlos vor dem Kriege, Pariser geworden seit seiner Naturalisierung als Amerikaner, mit seinem rassigen Kopf einer Grecofigur — wenn er nicht einen sitzen hat —, dieser Lüstling sagenhafter Bummel auf Montmartre, Montparnasse und bis nach Marseille, dieser Globetrotter,

der mit seinem ebenso lebendigen wie verderbten Zeichenstift im Verlauf seines Herumstrolchens durch Florida, Cuba und Tunis in ihrer Art einzige Eindrücke festgehalten hat, um in den Dirnenlokalen von Marseille, Paris oder Budapest zu landen. Ein seltsamer Mensch, dieser Pascin, stinkend von Talent und Geist. Er erinnert in mancher Hinsicht an Lautrec, Constantin, Guys und auch an Rowlandson, von dem er einen angeborenen Sinn für eine durch Humor und schonungslose Beobachtung fesselnde Illustration geerbt zu haben scheint. Als Maler eher oberflächlich, verfügt er in seinen mit geizigem Pinsel leicht hingewischten Akten kleiner Mädchen über alles zigeunerhafte Blendwerk, durch das er ein nach halbwegs verderbten Sensationen lechzendes Publikum bezaubert. Aber er ist ein Meister in der Zeichnung. Seine weiblichen Akte haben zugleich eine Schönheit und Sicherheit der Form und jugendliche Frische, die ebenso wie seine schwunghaften Zeichnungen und nervösen Aquarelle hinreißen, in denen er mit noch mehr natürlichem Gefühl als in seinen Bildern die Baudelairesche Fassung des Malers des modernen Lebens gegenwärtig macht. Wieviel schlüpfrige Bosheit in den Gestalten seiner Badenden am Strande von New York oder seiner dicken Judenweiber aus Tunis! Wieviel mitleidsvoller Humor in seinen kleinen Negern aus Lusitania, aber auch welche Komik in seinen närrischen Predigern und deren kubanischen Schäfchen! Als ich Pascin eines Tages auf dem Broadway traf, fragte ich ihn: „Was machen Sie in diesem trübsinnigen New York?" Seine Antwort darauf: „Schauen Sie, wie amüsant! Sehen Sie mir diesen kleinen, so eleganten Negerzuhälter an, der sich heute schon zum dritten Male die Stiefel bei dem Italiener putzen läßt... Und diese junge Negerin da, vor der Bar, komisch in ihrer hurenhaften Koketterie, wie?" Gewiß, dieser blühende und lüsterne Exotismus hat in Pascin seinen glänzendsten Vertreter gefunden. Welch geschaffener Illustrator für „Paul und Virginie" oder „Moll Flanders"!

Der Ruhm Pascins gleicht dem des so früh verstorbenen Modiglianio. Dieser Jude aus Livorno war auch sehr rassig. Wer auf Montparnasse hätte nicht sein von ihm gemaltes oder gezeichnetes Porträt? Wer saß nicht mindestens einmal in seinem Leben mit ihm bei einem Glase Wein? Sprechen Sie von Modiglianio zu wem Sie wollen unter Künstlern und Kunstfreunden, die während des Krieges die Rotonde überschwemmten! Es war merkwürdig, zu sehen, wie jetzt die ausländischen Maler in Paris plötzlich ihre Bilder verkauften, was vor dem Kriege selten der Fall war. Da kam ein Pole auf die Idee, auf Montparnasse mit Bildern hausieren zu gehen. Es war ein ganz ungewohnter Anblick, diesen Polen, seine Frau und noch andere Polen zu beobachten, wie sie Bilder zu schon bekannten Kunstliebhabern oder zu Leuten brachten, die sie zu Kunstliebhabern machen wollten. Mitten im Kriege stürzte sich plötzlich alle Welt darauf, junge Kunst zu kaufen. Das war ein gefundenes Fressen für alle die Hungerleider, welche die kleinen Pleitelokale nicht mehr ernährten. Modiglianio zog aus diesen Verhältnissen Nutzen und fand zahlreiche Bewunderer. Beeinflußt von der Negerplastik, kam er Schritt für Schritt zu einem Frauentyp mit in die Länge gezogenen Linien, zu geschmackvoll übertriebenen Proportionen. Das Oval des Kopfes, die einförmige geometrische Nase, von den nordafrikanischen Götzenbildern übernommen, gaben seinen Porträts sofort ein sehr pikantes Aussehen. Als vollkommener Zeichner, sogar mehr Zeichner als Maler, betonte er die weichen Konturen, verdeckte er die Eintönigkeit seiner allzu symmetrischen Formen durch sehr raffinierte Deformationen und machte sie, indem er sie mit sehr ansprechendem Kolorit höhte, außerordentlich reizvoll. Ein Gemisch aus Anmut und Befremdlichem, eine „Morbidezza", gemildert durch treffenden Ausdruck, ein weicher Charme gehen von allen diesen Gestalten aus, männlichen wie weiblichen, für die er ein unveränderliches Schema ersonnen hat. Seine Kunst zeigt sich an der Grenze eines reizvollen Manierismus und glänzt durch ihren perversen Ästhetismus.

Dieser Künstler blieb nie untätig und fand immer ein Publikum, das ihm Beifall spendete. Eifersüchtig auf Bewunderung, war es ihm unerträglich, unbemerkt zu bleiben. Seine sympathische Haltung war jedoch nicht frei von einer gewissen Pose. Er hatte etwas von einem Schauspieler an sich. Sein mindestens so äußerliches wie echtes Betrunkensein entriß Picasso eines Tages folgende heimtückische Bemerkung: „Sehr seltsam, man sieht Modiglianio niemals auf dem Boulevard Saint Denis betrunken, sondern immer an der Ecke Boulevard Montparnasse und — Raspail!"



HENRI MATISSE, RUHENDE FRAU

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Doch nie zwei ohne den Dritten. Warum nicht Pascin und Modiglianio einen dritten Juden anreihen? Der Dritte ist Chagall. Man könnte gut noch sieben andere finden, um nach dem Ritus eine Synagoge zu bilden. Man könnte sogar bis hundert und mehr gehen, so zahlreich sind die Juden in der Malerei unserer Zeit, — wenn ich nicht befürchtete, ein Pogrom unter den Malern meiner Rasse heraufzubeschwören. Aber Chagall symbolisiert für sich durch seine Kunst wenn auch nicht den ganzen jüdischen Geist, so doch mindestens das, was in einem russischen Juden an Unzusammenhängendem, Konfusem und selbst Genialem vereint sein kann. Das Bedrückte dieses Ghettokindes setzt sich in eine Art ebenso ausdrucksvoller wie von verrückten Ausschweifungen durchsetzter Bildnerei um. Er läßt wie in einem üblen Traume Männer und Frauen über seiner kleinen russischen Stadt schweben, oder ein Bräutigam fliegt über seiner Liebsten her, um sie in einer unwahrscheinlichen Halsverrenkung zu küssen. Chagall wirkt oft rührend durch seine sentimentale Kleinstädterei, er erhebt sich sogar bis zum Tragischen im Bilde eines Judenfriedhofes. Sehr oft charakterisiert er mit treffender Wirklichkeit Mujiks oder typisch jüdisch, moskowitische Schwindler; und wenn er aus dem Delirium, in dem bei ihm alles, Wesen und Dinge, durcheinander geht, in einen sentimentalen Taumel gerät, gefällt er sich in einer manchmal mit überaus feinem Auge beobachteten Detailmalerei und findet dann ein sehr seltenes Kolorit, das einen von der chronischen Hysterie seiner grellen Farbzusammenstellungen ausruhen läßt. Aber sobald ihn seine „Meschuggenheit“ losläßt, wird er platt, oberflächlich, sucht er nur den falschen Glanz und erreicht nichts weiter, als mit leichten Effekten zu blenden. Er hat im ganzen nichts von der Gewichtigkeit eines echten Malers, er ist nichts als



HENRI MATISSE, DIE SCHWESTERN. 1916

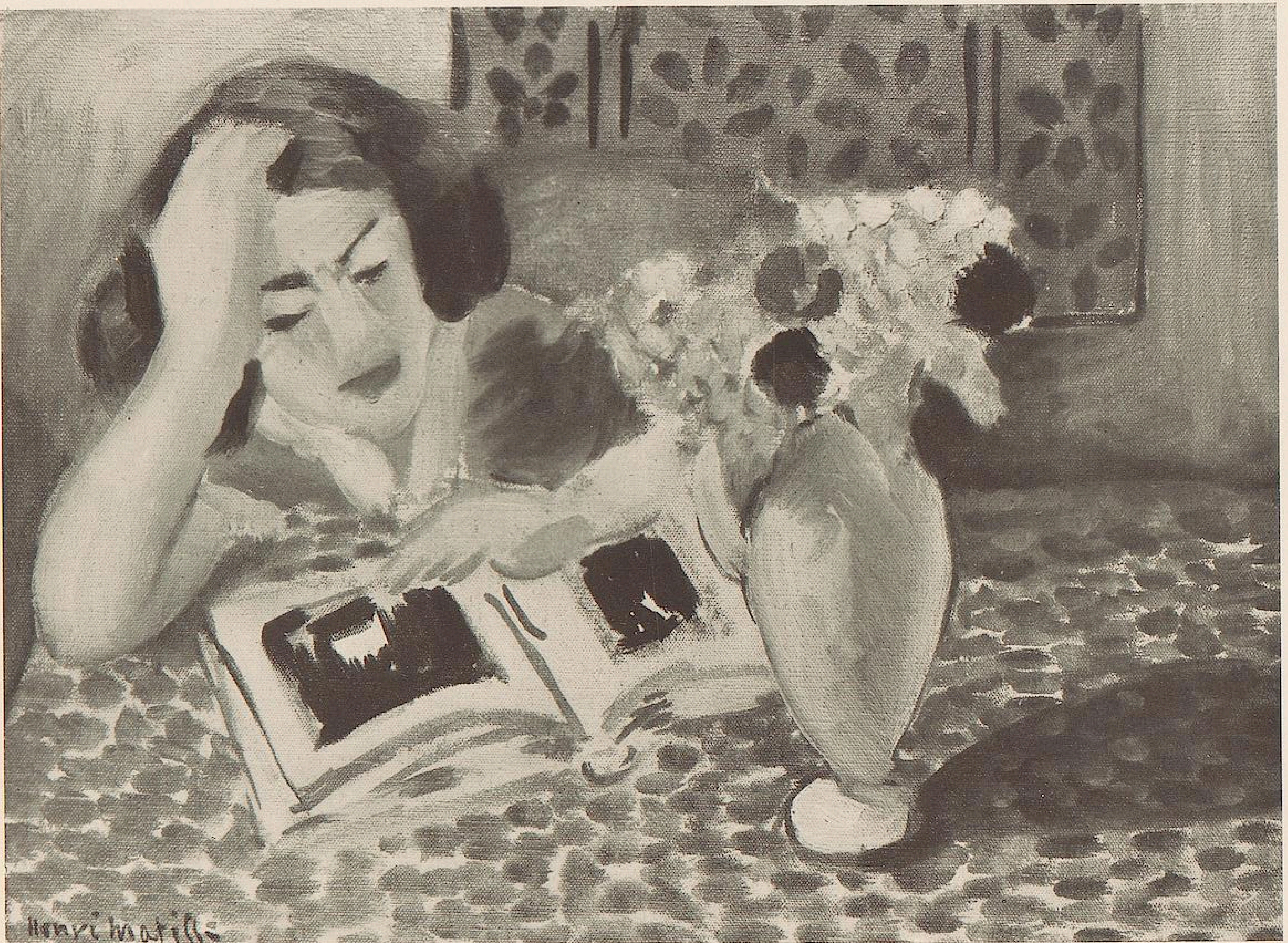
AUSGESTELLT BEI DR. ALFRED GOLD, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM)

ein russischer Bilderbogenmaler, in dessen Delirium etwas Amüsantes liegt.

Mit Matisse gelangen wir aus der dramatisch oder poetisch wiedergegebenen Wirklichkeit in eine Gestaltungswelt, in der die Formen, gleichsam dematerialisiert und auf ihre unmittelbare Wirkung beschränkt, nur noch auf dem Wege der Übertragung an die Wirklichkeit erinnern. Ein feinster Extrakt aus der physischen Welt bemächtigt sich unserer Sinne, übt seine betäubende Wirkung aus, steigt uns brennend in die Augen wie mancher kunstvoll bereitete, Fieber erregende Coctail und setzt unser ganzes Empfindungsvermögen den Strahlen einer vom Licht erhöhten Farbenpracht aus.

Matisse kümmert sich nicht darum, uns eine bestimmte Auffassung von irgendwelchem Menschentum zu geben. Er will weder das Herz erregen, noch den Verstand verwirren. Seine kaum modellierten menschlichen Gestalten verraten nicht besser ihr Sein, als ein Möbelstück, eine Blume, ein Teppich oder ein Stück Zeug in einem Bildraume, der von ihm wie ein Konzert von nebeneinandergesetzten Tönen aufgefaßt ist, in dem jeder seine eigene Stimme singt, wie ein Spiel der Oberflächen und Proportionen, in dem die Formenstellung des Details zur Harmonie des Gesamtbildes beiträgt.

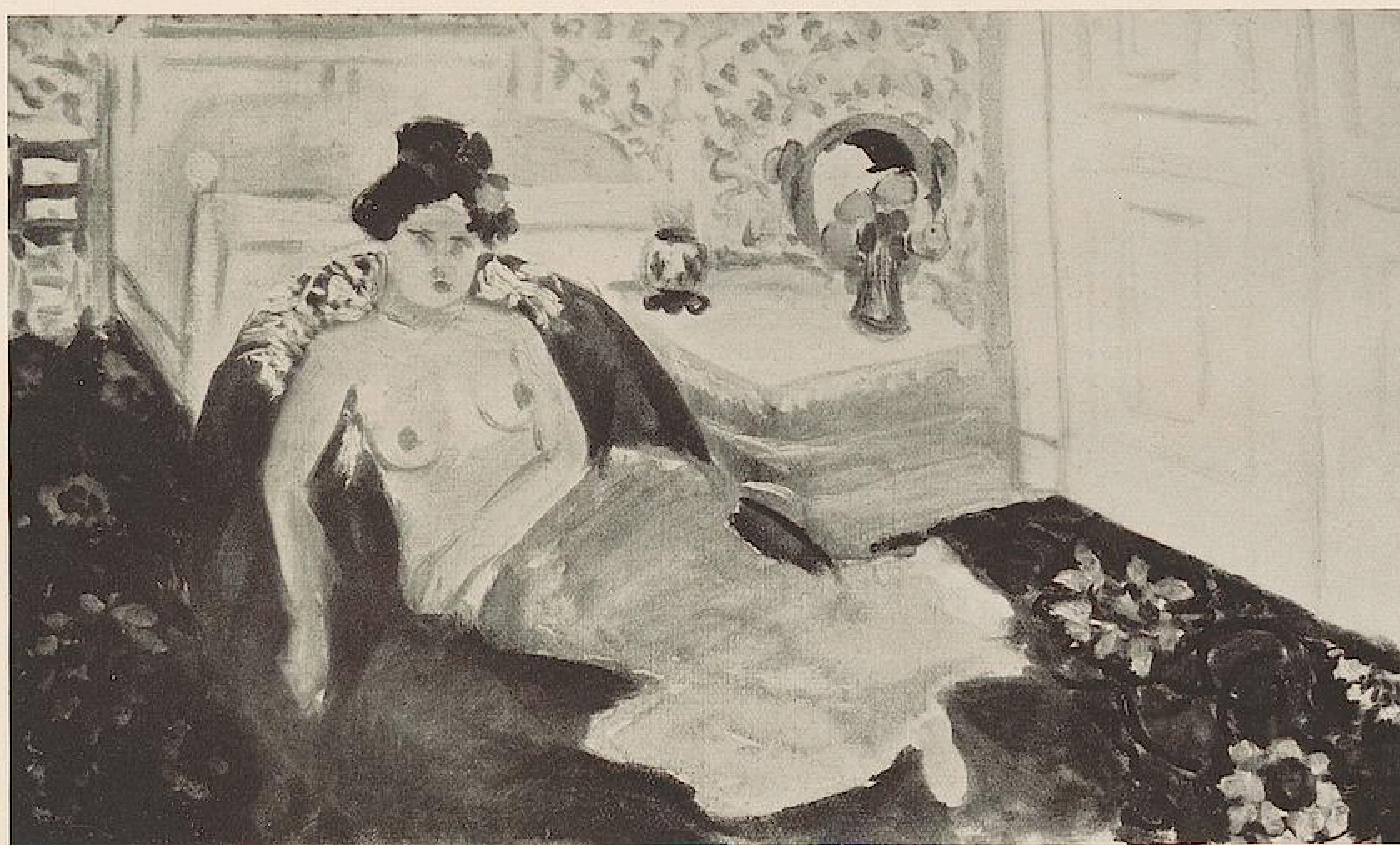
Glücklicherweise besitzt Matisse ein fein empfindendes Auge, eine große Sicherheit im Zergliedern, eine gesunde Empfänglichkeit der Sinne und die Begabung zum energischen Zeichner und vollblütigen Koloristen; so blieb er davor bewahrt, weder in den kunstgewerblichen Stil noch in eine gewisse malerische Wortemacherei zu verfallen. Er kam durch seinen plastischen Symbolismus schon einem Mönche vom Berge Athos nahe. Aber die Geistigkeit der byzantinischen Maler ging ihm weniger zu Herzen als die warme Intimität jener letzten Maler der Gesellschaft, Bonnard und Vuillard, die, Erben der großen Impressionisten, ganz einfach alle Heiterkeit des Lebens in dekorativen Bildern ausdrückten, in denen der Pulsschlag der Wirklichkeit fortschlug. Diese beiden Künstler haben ihre einfache Unabhängigkeit zu bewahren verstanden und haben niemals, wie man sagt, über die Stränge geschlagen. Die Malerei Bonnards hat nicht den Intellektualismus eines Matisse, dafür ist sie aber auch weniger körperlos und bezaubert uns durch ihre Leichtigkeit. Bonnard ist sogar vielseitiger, menschlicher, obgleich ungleichmäßiger. Jedoch in seinen gelungenen Bildern beherrscht er nichtsdestoweniger die Oberfläche und behandelt Form und Farbe mit einer seltenen Empfindsamkeit und reizend vertraulicher Laune. Seine Bilder sind oft Meisterwerke des Natürlichen. Ich habe kürzlich im Sprechzimmer eines Arztes dessen von Bonnard gemaltes Porträt gesehen. Die Wände hingen voll von teuflischen Rouaults, unter denen ein Hans-guck-in-die-Luft und seine Mitspieler aus der Jahrmarktsbude in Neuilly durch ihren karikaturenhaften Gehalt das Bild des Arztes fade erscheinen ließen. Es ist so, daß die Einfachheit des



HENRI MATISSE, DIE LESERIN

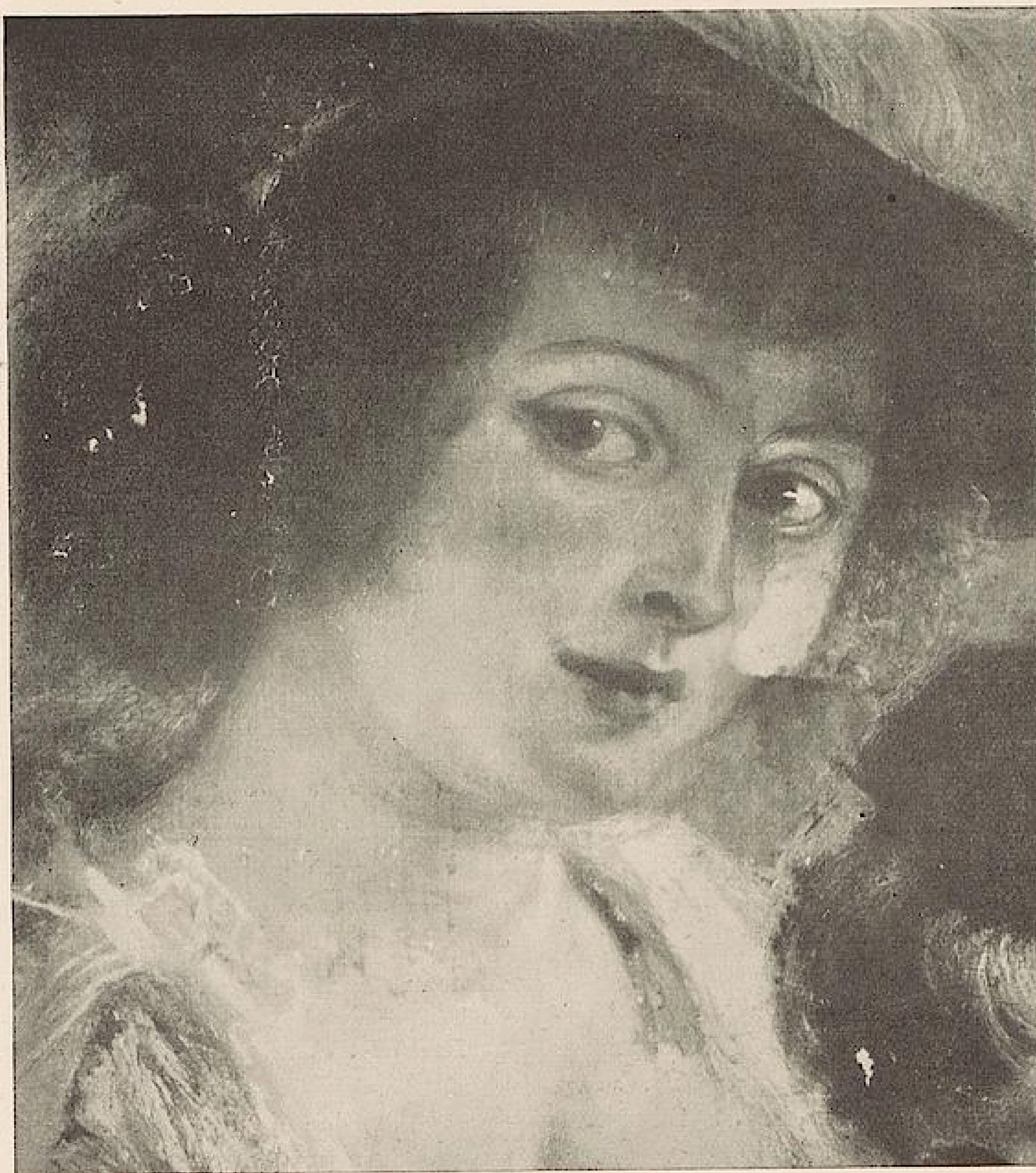
SAMMLUNG PAUL GUILLAUME. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

Ausdrucks stets in der Nähe übertriebener Akzente zu leiden hat. Man stelle eine Büste von Despiau inmitten verrenkter Kubismen auf, und die Wirkung wird die gleiche sein. Despiaus männliche wie weibliche Figuren haben dieselbe Rasse, dieselbe Menschlichkeit wie die Köpfe von Houdon, sogar die ausdrucksvollen Gesichter der gotischen Meister. Durch ihre nervöse Geschmeidigkeit und ihren Reichtum an innerem Leben strömen sie einen ebenso großen Reiz aus, wie die klaren und gleichzeitig sinnlichen Formen der Plastik Maillols, die von einer wahrhaft griechischen Schönheit durchdrungen ist. Maillol und Despiau in der Plastik, Bonnard und Vuillard in der Malerei waren die einzigen, die die Reinheit ihrer Vision behalten sollten. Jene Sorge um die Einfachheit, Klarheit und Geselligkeit in der Kunst hat jetzt selbst auch Matisse gepackt und ihn von den Klugsprechern und Geisterbeschwörern abgebracht, die darin fortfahren, durch sensationelle Experimente das Geheimnisvolle und die Lüge auszubeuten. Sein glückliches Malertalent gestattet ihm, aus dem Leben jene natürliche Freude und heißblütige Trunkenheit zu nehmen, durch die seine Bilder in raffinierter Pracht eine beinahe tierische Glückseligkeit ausatmen.



HENRI MATISSE, AUF DEM SOFA

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



P. P. RUBENS, KOPF DER HELENE FOURMENT

VON DEM BILD DER MÜNCHENER ALTEN PINAKOTHEK WÄHREND DER RESTAURIERUNGSARBEITEN. DIE HELLE STELLE AN DER LINKEN SCHLÄFE, DAS LINKE AUGE UND DIE BACKE ZEIGEN NOCH DIE ÜBERMALUNG UND LASSEN ERKENNEN, WIE DER KOPF VERÄNDERT WORDEN IST.

DAS BILDNIS DER HELENE FOURMENT MIT IHREM ERSTGEBORENEN IN MÜNCHEN

Im Novemberheft, auf Seite 67, haben wir das Bildnis der Helene Fourment mit ihrem Söhnchen aus der Alten Pinakothek in München in zwei Fassungen abgebildet. Die Abbildung links zeigt das Bild, wie es seit etwa hundertundsechzig Jahren bekannt war, die Abbildung rechts zeigt das Bild, wie es heute aussieht, nachdem es restauriert worden ist. Unsere Unterschrift lautete links: „Das Bild im alten Zustande“, rechts: „Das Bild, nachdem es verkleinert, abgewaschen und nachgemalt ist.“ Sonst war kein Kommentar gegeben. Gegen diese Fassung der Unterschriften wendet sich nun der Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Friedrich Dörnhöffer. Er erläutert seine Auffassung in einem Brief, dessen wesentliche Sätze wir folgen lassen:

„Wir besitzen zwei Inventare unserer Sammlung aus den Jahren 1751 und 1761, in denen die Bilder mit ihren Maßen beschrieben sind. Die im Inventar von 1751 bei dem Rubensbilde angegebenen Maße stimmen mit dem Ausmaß des alten Brettes, so wie es jetzt wiederhergestellt ist, überein; das Inventar von 1761 dagegen weist bereits die genauen Maße des vergrößerten Zustandes auf. Die Vergrößerung fand also zwischen 1751 und 1761 statt, woraus sich ergibt, daß die Malerei, die sich auf den angesetzten Stücken befindet, nicht von Rubens herrühren kann. Mit der gleichen speckigen und trüben Malerei dieser Ansatzstücke aber zeigte sich das ganze Bild bedeckt, so daß die Tatsache einer Vergrößerung auf der Bildseite überhaupt nicht, sondern nur an der Brettfuge auf der Rückseite zu erkennen war. Frei geblieben war nur eine kleine Stelle (der Sitz des Sessels), die sich durch ihre dünne klare und durchsichtige Farbe deutlich abhob. Es ist dies dieselbe Farbe, die jetzt das ganze Bild zeigt, nachdem es in mehr als zweijähriger Arbeit mit unsäglicher Mühe und Sorgfalt von den Übermalungen befreit worden ist. Als ein einfaches „Abwaschen“ dürfen Sie sich den Vorgang allerdings nicht vorstellen; die neue Farbe, die in verschiedenen Lagen übereinander saß, mußte unter unendlichen Schwierigkeiten größtenteils auf trockenem Wege unter der Lupe entfernt werden.

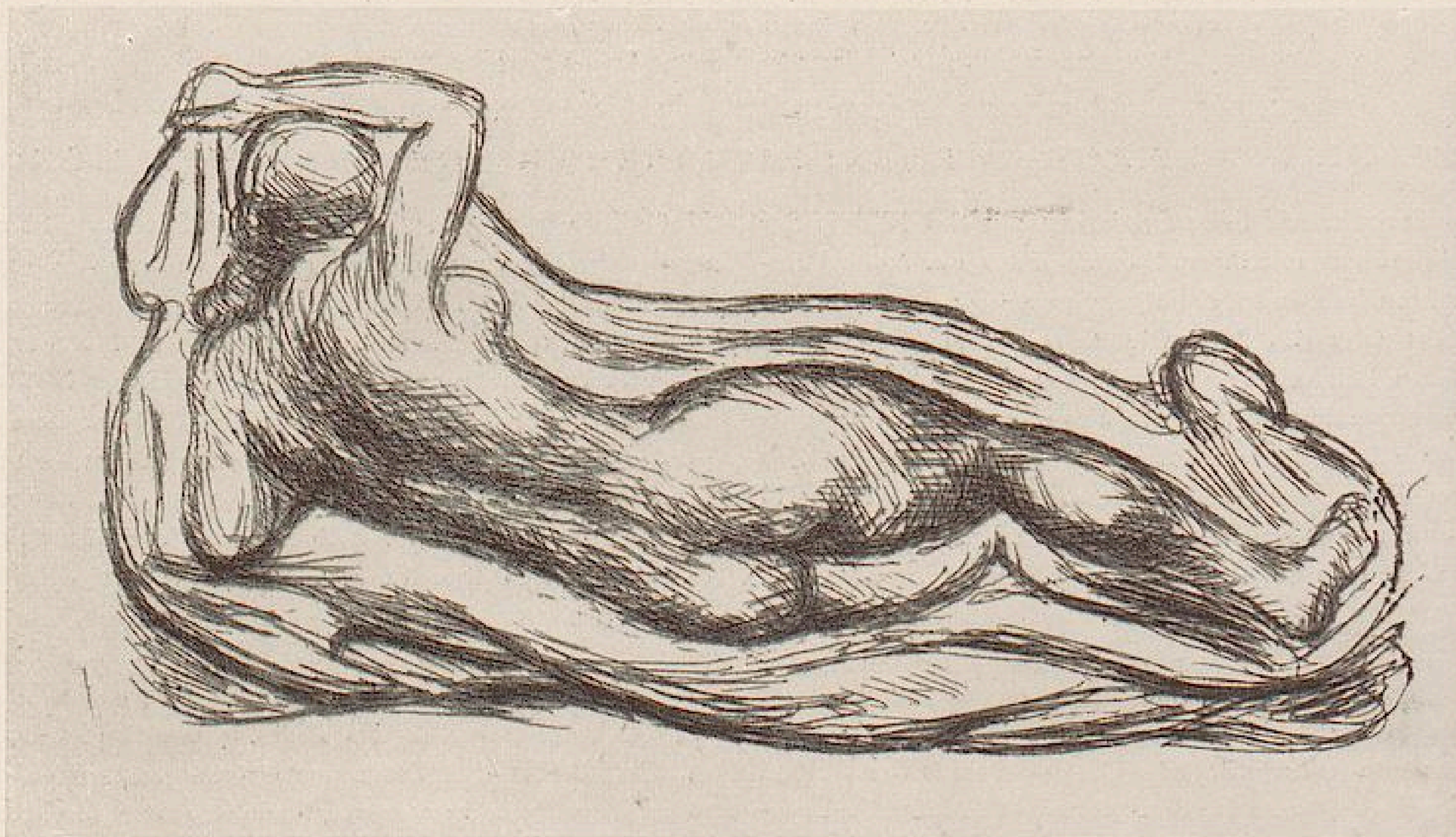
Was die Veranlassung zur Vergrößerung des Bildes war,

darüber sind nur Vermutungen möglich. Vielleicht sollte das Bild zu irgendeinem dekorativen Zwecke geeigneter gemacht, etwa einem Gegenstück angepaßt werden. Wahrscheinlicher aber ist mir noch, daß man das Rubenssche Werk dem veränderten Zeitgeschmack zum Opfer gebracht hat. Während es Rubensscher Stil ist, daß die Figuren den Raum stark füllen, verlangte die spätere Zeit weiteren Raum und größere Bewegungsfreiheit der Gestalten. Daß ein Ergänzer sich seine Arbeit dadurch erleichterte, daß er, statt seine Zutaten dem Original anzugleichen, dieses umgekehrt den Zutaten durch Übermalung anpaßte, ist oft genug vorgekommen. In dem vorliegenden Falle aber begnügte sich der freche Pinsel nicht damit, das ganze Bild zu übergehen, sondern er nahm auch wesentliche Veränderungen der Komposition vor, die nun nicht mehr recht in den neuen Raum passen mochte. So wurde die Figur der Helene mehr nach vorne gedreht, ihre rechte Schulter, um die leere Stelle zu decken, unförmig vergrößert, das Gesicht derb und gemein verbreitert, der Hals zu einem Blähhals ausgedehnt; für das Gelenk der linken Hand, die entsprechend der neuen Haltung mehr nach vorn kommen mußte, wurde das rechte Ärmchen des Kindes geopfert. Während früher die Füße unsichtbar waren und sich der eine übergeschlagene Fuß nur in der Erhebung am Kleid bemerkbar machte, wurden zwei neue Füße dazugemalt, so daß die unglückliche Frau nunmehr drei Füße zeigte. Das Kind wurde um seine reizvoll spontane Bewegung gebracht, indem der rechte Arm verschwand und das rechte Händchen in ganz ungeschickter Weise an das andere Ärmchen angelegt war; das Häubchen wurde in der rechten Hälfte mit zum Kopf geschlagen, so daß ein scheußlicher Wasserkopf entstand. An die Stelle des Häubchens trat ein ganz unwahrscheinliches Barett mit einer Feder, in der Makart vorgeahnt war. Aus der einen Säule wurden zwei, von denen die hintere vollständig in der Luft stand. Willkürlich und derb wurde auch die Landschaft verändert usw.

Kurzum es entstand ein Machwerk, von dem sich schon früher mancher feinfühlige Betrachter unbefriedigt und befremdet abwandte, das aber erst jetzt durch unsere Arbeit als das enthüllt wurde, was es wirklich war, als die skrupellose Malübung eines unbekannten Rokokomalers, die sich über einem Rubensschen Werke austobte.

Die unmittelbare und zwingende Veranlassung, an die Wiederherstellung des Bildes zu treten, lag aber für uns nicht sowohl in der künstlerischen Verunstaltung des Werkes als in einem äußeren, technischen Umstande. Die Vergrößerung der Tafel durch Ansetzen von Streifen war nämlich holztechnisch falsch gemacht worden, das heißt die Holzfaser der horizontalen Ansatzstücke verlief entgegengesetzt zu der der ursprünglichen Tafel. Die notwendige Folge war, daß die Tafel, ihrer organischen Bewegungsfreiheit beraubt, reißen mußte. Es läßt sich feststellen, daß schon vor mehreren Jahrzehnten zwei große Vertikalsprünge aufgetreten waren. Die damals angewandten Vorkehrungen (Aufleimung von Querriegeln) erwiesen sich als wirkungslos, ja sogar als schädlich. Die Risse traten notwendigerweise, wie jedem, der in holztechnischen Fragen Bescheid weiß, einleuchten muß, immer von neuem auf. Eine endgültige Beruhigung des Brettes war nur durch Beseitigung der falschen Ansatzstücke zu erreichen. Daran schloß sich dann erst als nicht zu umgehende Folge die Entfernung der Übermalungen.

Dabei ist es trotz äußerster Vorsicht nicht gänzlich ohne kleine Fehlstellen abgegangen, deren Art und Umfang in zahlreichen, den Fortgang der Arbeit ständig begleitenden, ein- und mehrfarbigen photographischen Aufnahmen dokumentarisch festgehalten wurde. Sie wurden streng lokal,



ARISTIDE MAILLOL, RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



ALCEO DOSSENA, MADONNA. FÄLSCHUNG IM STIL DES GIOVANNI PISANO. DETAIL

ohne auch nur um den Bruchteil eines Millimeters auf das Original überzugreifen, im Sinne der Umgebung unter der Lupe mit Farbe gedeckt, um die für den farbigen Gesamteindruck unerträglichen hellen Punkte verschwinden zu lassen. Ich weiß wohl, daß es gerade dieses Vorgehen ist, daß Sie theoretisch mißbilligen. Doch zweifle ich nicht daran, daß Sie, vor ähnliche Aufgaben praktisch gestellt, auch nicht anders verfahren würden. Jedenfalls dürften Sie doch zugeben, daß gegen das, was bei der Abnahme der Übermalung an altem echten Rubens gewonnen wurde, da und dort eine kleine Fehlstelle und ihre so oder so geartete Behandlung nicht ins Gewicht fallen kann."



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, CLOWNESSE. LITHOGRAPHIE

AUS DER MAPPE „ELLES“. AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

GOTTHARD JEDLICKAS BUCH ÜBER HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

VERLAG BRUNO CASSIRER

In den letzten Jahren ist eine Reihe von Büchern über Lautrec erschienen, fast alle in französischer Sprache: Louis Delteil gab seinen illustrierten Oeuvre-Katalog der Graphik Lautrecs heraus, Théodore Duret, Astre und Coquiot schrieben Bücher über ihn und endlich lag auch die große Biographie von Marcel Joyant vor, das umfassendste und erschöpfendste Werk über den Künstler, mit einem chronologisch geordneten Oeuvre-Katalog auch der Gemälde. Deutschland, wo Lautrecs Künstlerruhm eigentlich zuerst entstand und wo sich die größten Sammlungen von Lautrecs Lithographien bildeten (Bremen, Berlin, Dresden), hielt sich lange zurück; ein vom Rezesenten bearbeiteter Lautrec-Band in der Reihe von Arnolds „Graphischen Büchern“ konnte nicht erscheinen.

Jetzt hat auch Deutschland in vorliegender Publikation sein Lautrec-Buch. Es ist aber keine Parallelerscheinung zu den in Frankreich erschienenen Arbeiten, sondern es ist das Lautrec-Buch, im künstlerischen Sinne gesprochen. Nicht nur Biographie in der besten Bedeutung des Wortes, in jenem Stil, den Boswell mit seinem Leben Dr. Johnsons vor 150 Jahren als klassisch festgelegt hat, sondern darüber hinaus eine Wertung und Darstellung, eine Nachdichtung der Lautrecschen Kunst von einzigartiger Vollendung. Jedlicka „beschreibt“, was Kunsthistoriker kaum noch tun, wirklich Bilder, er erzählt sie, aber er erzählt sie mit einer Kunst und mit einem Gefühl, mit dem ein großer Schriftsteller etwa eine Landschaft nachdichtet. Und zugleich beim Erzählen

und Beschreiben, ganz unmerklich, analysiert er sie psychologisch und schildert mit sicherstem Instinkt ihr Aussehen, ihre Farben, ihren Strich, ihren Aufbau, so leidenschaftlich und so lebendig, daß man glaubt, man wäre dabei gewesen, wie das Bild entstand. Jedlickas Gefühl für Kunst und Malerei, für das einzelne Bild ist so feinfühlig und so hingegeben, daß man diese Art, ohne zu übertreiben, dem Besten zur Seite stellen kann, was in deutscher Sprache überhaupt je über Malerei und Bilder gesagt wurde. Und natürlich schreibt er, weil er ganz neue Dinge sieht, frisch und original; seine Sprache ist äußerst biegsam und verfügt über eine Fülle von überraschenden Ausdrucksmöglichkeiten. Er schreibt vom Leben und vom Bild aus. Das Leben erzählt er, hierbei immer die Quellen, besonders den Joyant benutzend, aber auch unter Verwertung eigener Forschungen und Feststellungen, schlicht, aber sehr anschaulich, als kultivierter Chroniqueur. Die Bilder stellt er dann in den großen Zusammenhang, nachdem er sie eingehend gedeutet hat. Er wertet, er wägt ab, er vergleicht Bild gegen Bild, Periode gegen Periode. Aber auch den Künstler in seiner und gegen seine Zeit und seine Zeitgenossen. Als vor zwanzig Jahren jemand die Frage erhob, ob nicht am Ende Lautrec, der unheimliche Kronprinz neben Degas, größer wäre, wegen Ursprünglichkeit und Leidenschaft, als der König Degas selber, galt dies als Paradox. Renoir hat sie, nach Vollard, schroff verneint. Wer aber das Kapitel bei Jedlicka liest, in dem Lautrec gegen Degas gestellt wird, wundert sich heute nachträglich, daß man die Frage überhaupt jemals hat diskutieren können.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, BILDNIS MR. BOILEAU

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

(Eine Frage in Klammern: Jedlicka berichtet, Duret, der für Lautrec und gegen Degas stand, hätte ihm einmal von Degas' „mauvais caractère“ gesprochen? Wie soll man das übersetzen? Das Wörtliche führt irre, mauvais caractère heißt nicht „schlechter Charakter“. Sondern eher: ein Mann

von galliger Wesensart und dauernd schlechter Laune. Ein „schlechter Charakter“ war Degas nicht, und das hat Duret gewußt und natürlich auch nicht so gemeint.)

Das sehr schön gedruckte und nobel ausgestattete Buch enthält 157 Textabbildungen und sieben farbige Tafeln. Die Farbenreproduktionen sind ausgezeichnet gelungen, besonders jene May Belfort im Profil, die schon einmal in der „Illustration“ zu einem großen Aufsatz Arsène Alexandres erschien. Bedauerlich aber, daß die Lithographie der „Elsa la Viennoise“, wahrscheinlich aus Formatsgründen, nur als Ausschnitt reproduziert werden konnte.

Das Buch ist in 1000 Exemplaren gedruckt und wird, da man heute, und nicht erst seit heute, weiß, daß Lautrec einer der ganz großen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts war, wohl sehr bald vergriffen sein. Und so möchten die Wünsche, die der Referent zum Schluß äußert, nicht rein platonisch sein: Noch mehr Abbildungen nach Gemälden! Es fehlen unter den Reproduktionen auch einige wichtige Bilder. Zum Beispiel die im Berliner Privatbesitz befindliche sehr bedeutende „Messalina“. Auch aus der letzten Periode nach der „Wahnsinnszeit“ hätte man gerne den Admiral, das Wandgemälde, und aus der Wahnsinnszeit wenigstens eine der Zirkus-Zeichnungen. Nicht jeder hat immer den Joyant zur Hand. Und aus demselben Grunde wäre es wünschbar, wenigstens zu den abgebildeten und den eingehend besprochenen Gemälden eine Bemerkung über Besitzer und Standort zu lesen. Damit man weiß, wohin man sich zu wenden hat.

Diese Wünsche aber ändern nichts an dem Dank, den man dem Verfasser und dem Verleger für dieses sehr schöne Buch schuldet.

Emil Waldmann.

*

Anmerkung der Redaktion: Zugleich mit dem Buch Jedlickas über Lautrec hat der Verlag Bruno Cassirer eine schöne Ausstellung von Lithographien und Zeichnungen des Künstlers veranstaltet. Das Interesse, das diese Ausstellung gefunden hat, ja die Überraschung, womit Lautrec von vielen neu entdeckt worden ist, zeigt, daß der Gedanke gut war. Die meisten Blätter verdankt der Verlag der nahezu vollständigen Sammlung der Bremer Kunsthalle, die auch mit dieser Sammeltätigkeit ihren hohen Rang unter den deutschen Galerien dokumentiert. Der Erfolg der Ausstellung im Verlag Bruno Cassirer aber kann als ein Erfolg des Künstlerischen inmitten einer Flut von Tendenzkunst gewertet werden.



JOACHIM RINGELNATZ, LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER GALERIE WILTSCHEK, BERLIN

JOACHIM RINGELNATZ

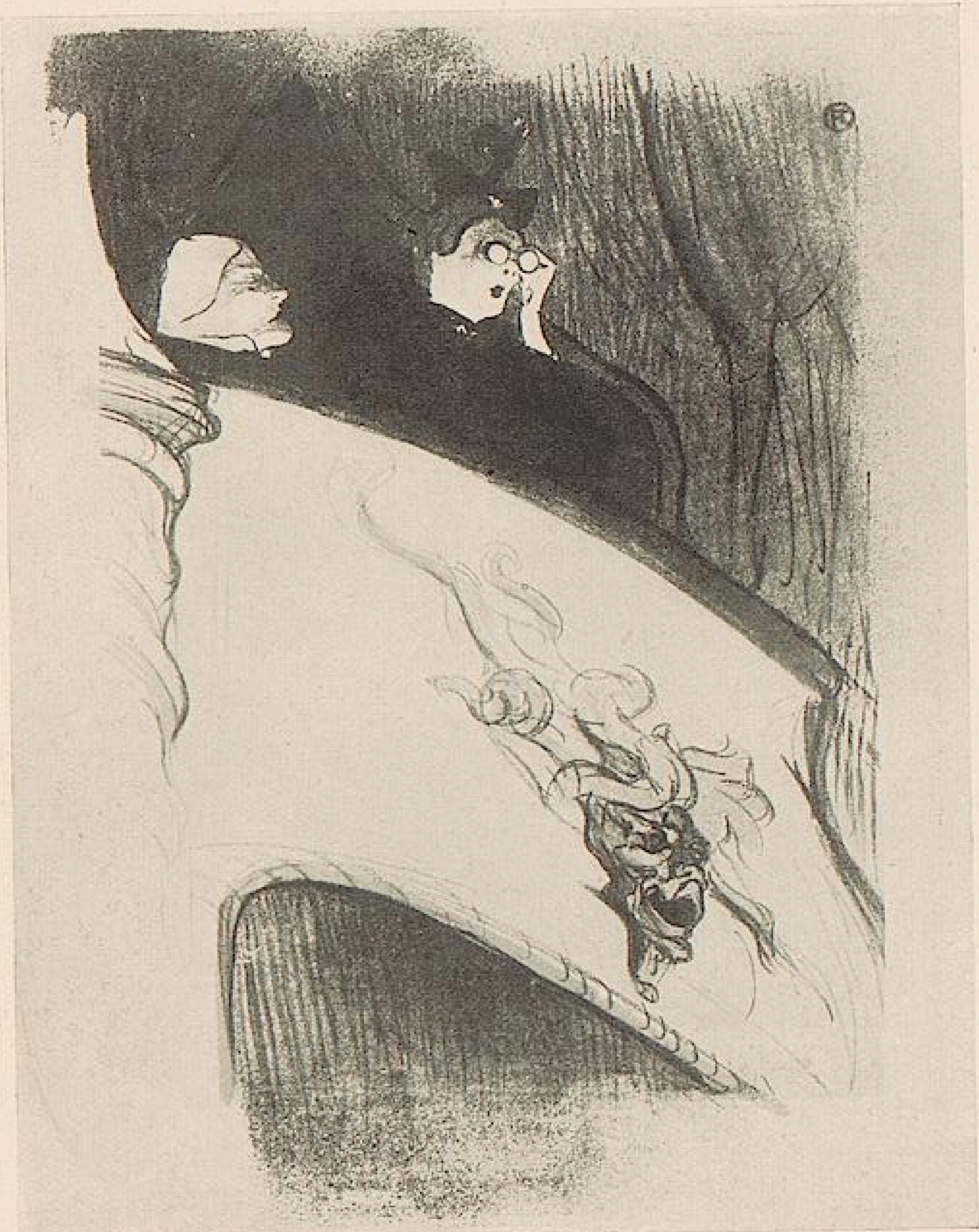
AUSSTELLUNG IN DER GALERIE WILTSCHEK

Das Malen ist diesem Dichter von Simplizissiaden zuerst wahrscheinlich ein übermütiger Ulk mehr gewesen. Er ist darauf verfallen in einem Kreise ehemaliger Café du-Dôme-Künstler, Kunsthändler, Kunstliteraten und avancierter Damen, in einer von echtem, wenn auch forciert flottem Kunstinteresse, von Zigarettenrauch, Likördunst, Parfüm und Blague erfüllten Atmosphäre. Der Dilettantenspaß, womit der Bourgeois noch etwas mehr geneckt werden sollte, ist dann aber unversehens zu einem ernsten Interesse geworden. Mit dem Talent ist es eine eigene Sache. Wer es hat, verrät es eigentlich in allem. Der empfindsame Dichter lernte über Nacht empfindsam malen, angefeuert und belehrt von seinen Malerfreunden. Heute kann er selbst diese Malerfreunde, in einem Punkt wenigstens, belehren. In vielem ist er ganz abhängig. Seine Bilder erinnern an Kinderkunst, an Henri Rousseau, an Utrillo, an alte Meister und an manches andere; doch ist in



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, ENTEN IM WASSER. LITHOGRAPHIE

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE LOGE. LITHOGRAPHIE

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

seinen Bildern auch eine Naivität, worum mancher Berufsmaler ihn beneiden mag. Naturgefühl und Manier halten sich die Wage. Diese Malerei ironisiert sich selbst; das kann sie aber nur, weil sie stark illustrativ ist. Das Optische wird in der Erinnerung, Vorstellung oder schon im Sehen ein wenig dem Skurrilen zugetrieben; die Bilder wirken wie Einfälle eines literarisch Denkenden, es ist in gewisser Weise Tinte darin. Irgendwie denkt man an Rudolf Großmann. Doch ist Ringelnatz weniger „Baissier". Er wäre, auch in der Malerei, wahrscheinlich Demagoge, wenn er nicht so sehr Epikuräer wäre. Interessant ist die Mischung von Ungeschicklichkeit und Raffinement. Auffallend ist die Sicherheit der Akzentsetzung und der Blick für das Bildmäßige; überredend wirkt eine feine novellistische Romantik. Einige Himmel- und Meerpartien sind überraschend gut gemalt; daneben finden sich Stellen rein dilettantischer Art. Das Entscheidende ist, daß Ringelnatz die Natur spontan empfindet, daß er sie ursprünglich erlebt hat; er sieht die Erscheinung gleich als Form und vermag diese Form — amateurhaft virtuos — zu gestalten. Dieser Dichter, der so absonderlich malt wie sein nom de guerre ist, wird ebenso oft der Unterschätzung wie der Überschätzung begegnen. Hoffentlich hindert es ihn nicht als Gelegenheitsmaler, abseits vom Wege weiterzuarbeiten, sich selber zum Vergnügen. Er darf dann sicher sein, auch dem Betrachter Vergnügen zu bereiten.

Karl Scheffler.



JOACHIM RINGELNATZ, LANDSCHAFT AUS DEM FLUGZEUG

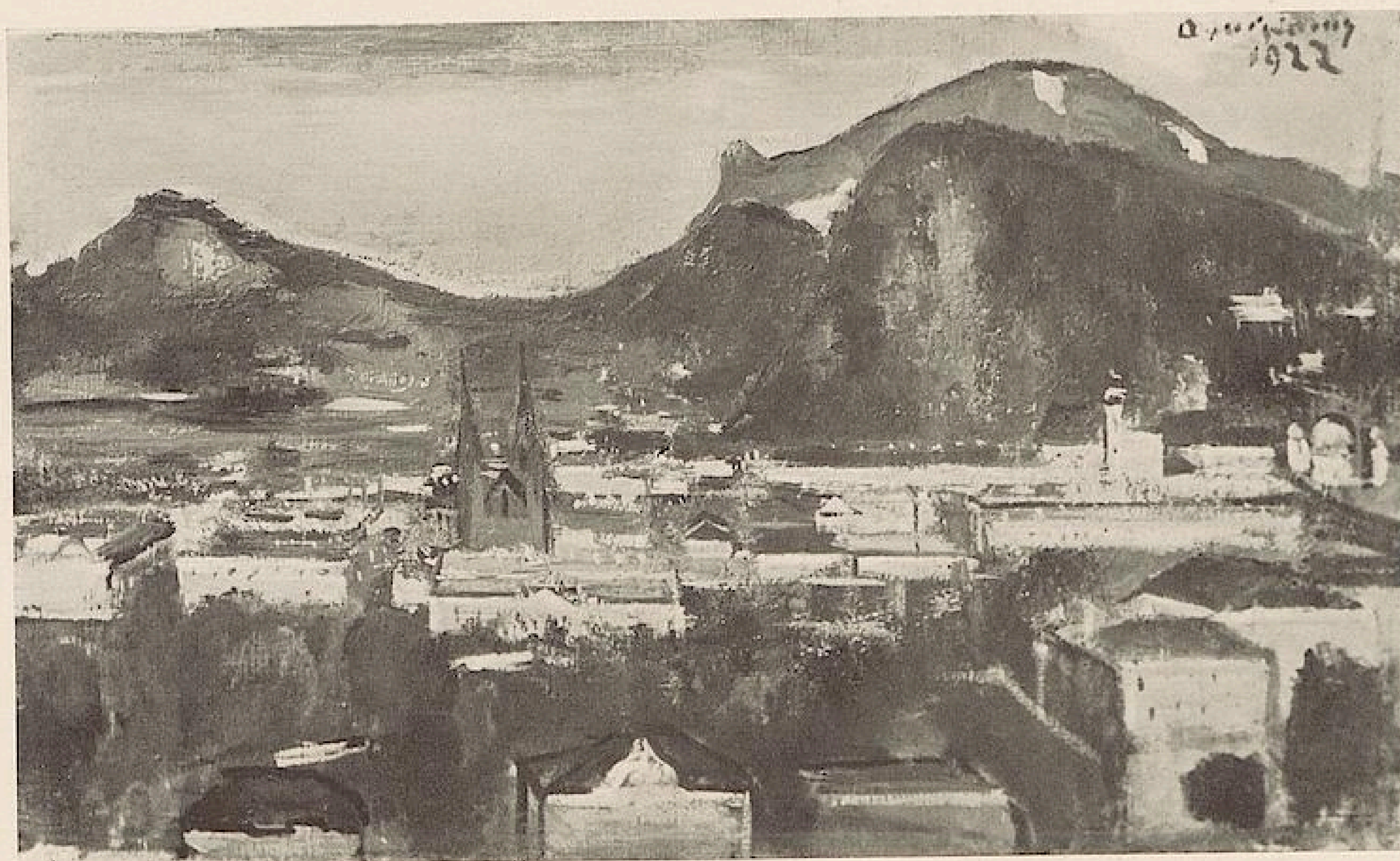
AUSGESTELLT IN DER GALERIE WILTSCHEK, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Anton Faistauer, der Wiener Maler, hatte bei Victor Hartberg ausgestellt. Der jetzt Vierzigjährige ist einer der besten Repräsentanten der Wiener Kunst von heute. Seine Malerei hat etwas Barockes und farbig Prächtiges, zuweilen auch zu Prächtiges. Doch ist das entschieden Dekorative der Anlage ernsthaft durch die Schule des Naturalismus und der Pariser Tradition gegangen. Durch alles Dekorative hindurch wird das Leben gesucht und oft gefunden. Am meisten Eindruck machen die Berglandschaften, einige Stilleben und ein paar Damenbildnisse. Der große dreiteilige Altar ist im Schulmäßigen stecken geblieben, wie es eigentlich auch nicht anders sein kann. Ein Hauch von Cézanne, ins Wienerische übersetzt, ein Kolorismus, nicht ganz frei von Palettenmäßigkeit, aber schlagend in seiner Art und auf weite Entfernung wirkend, eine pastose Technik und eine Fähigkeit, dem Motiv Bildmäßigkeit zu geben: das sind einige Eigenschaften der Bilder Faistauers. Er gehört in die Reihe: Kolig, Wiegele,



ANTON FAISTAUER, BERGLANDSCHAFT MIT STADT

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG

Frankl und Böckl. In Berlin hat er lange nicht kollektiv ausgestellt. Um so dankenswerter ist es, daß ihm die Galerie Victor Hartberg jetzt Gelegenheit gab, genügend viele Proben einer begabten Malerei zu zeigen, die ausgesprochen österreichisch ist und zugleich auch einen gewissen europäischen Charakter hat.

*

Georg Schrimpf ist ein Autodidakt, der ein merkwürdiges und schweres Leben geführt hat, bevor er sich dem Malen hingeben konnte. In seiner Malerei ist davon nichts zu spüren. Sie wirkt fast wie das kontemplative Schaffen eines mönchisch still Dahinlebenden. Ein Beweis, daß der empirische Charakter — um mit Kant zu reden — von dem intelligiblen Charakter völlig unabhängig sein kann. Schrimpf malt, wie seine Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf wieder zeigt, im Sinne der Nazarener: sehr genau und einzeln, aber doch mit einem Blick für das Ganze, mit idyllischer Grundstimmung sachlich berichtend, zum Teil mit echter und zum Teil mit erkünstelter Naivität, fromm, doch etwas gar zu harmlos und unschuldig. Es ist als würde Matthias Claudius mit Talent — nachgeahmt. Eine Malerei mit Bäumlein, Wässerchen, Mägdelein und anderen Diminutiven, die aber viel Achtung verdient, um ihres Fleißes, ihrer Hingabe und um einer entschiedenen angeborenen Begabung zur Bildgestaltung willen. Auf seinem Selbstbildnis sieht Schrimpf auch aus wie ein Nazarener: still, zurückhaltend, klar, aber einseitig, zuverlässig und eigensinnig. In der Ausstellung mochte man zweifeln, ob das Künstlerische oder das Menschliche tieferen Eindruck machte. Ein Eindruck war jedenfalls vorhanden.

*

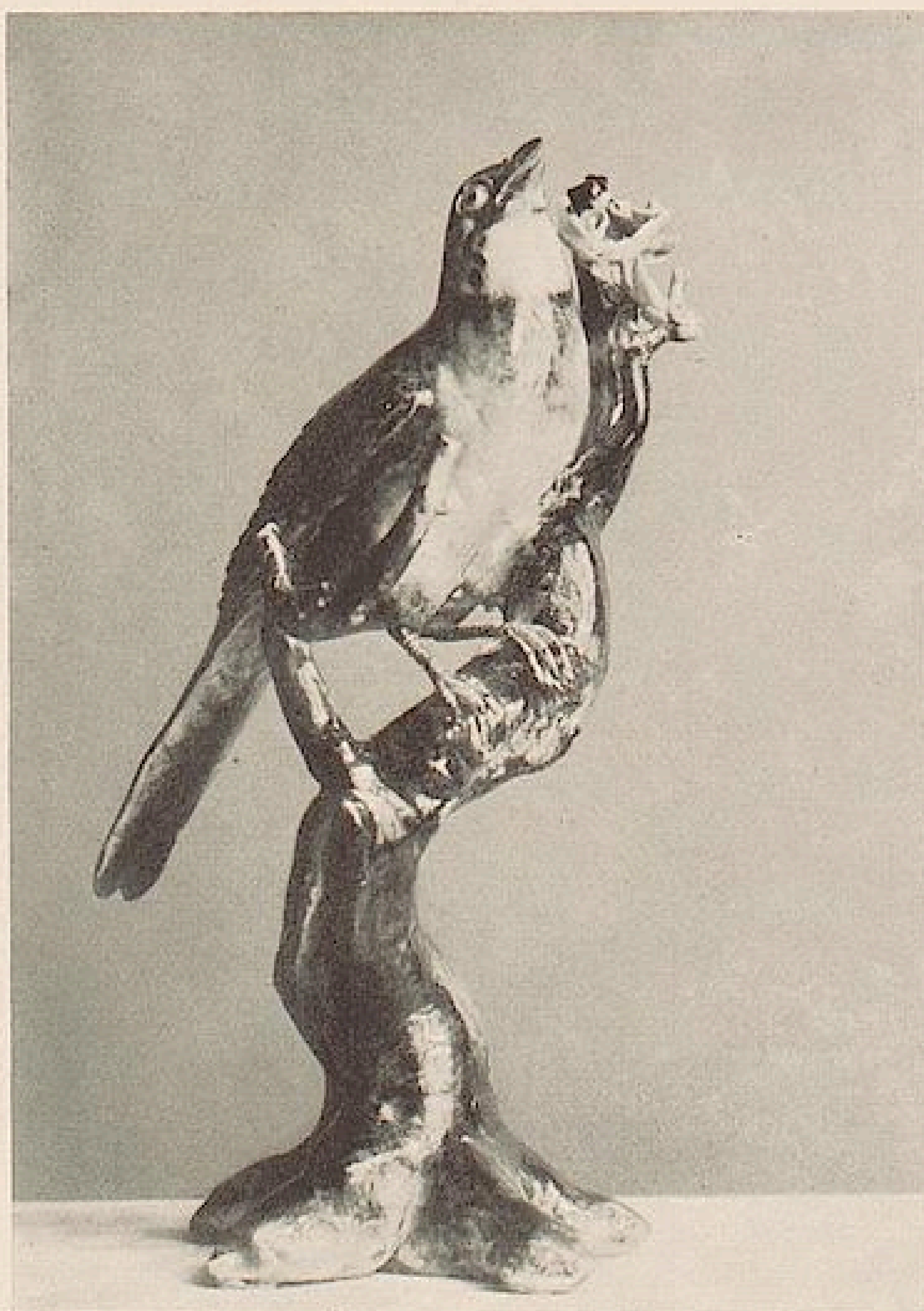
Wenn diese Zeilen erscheinen, wird die große Ausstellung chinesischer Kunst schon eröffnet sein, die von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst in den Räumen der Akademie veranstaltet wird. Schon jetzt kann man sagen, daß die Ausstellung, als eine der bedeutendsten ihrer Art, die Reihe ähnlicher Unternehmungen in Paris, Amsterdam, Köln würdig fortsetzt. An Umfang übertrifft sie ihre Vorläuferinnen. An Qualität wird sie ihnen nicht nachstehen. Alle großen Sammler des Inlandes wie des Auslandes werden ebenso wie die Museen durch Leihgaben vertreten sein. Wir geben heute nur einige Abbildungen. Im nächsten Hefte wird aus berufener Feder eine ausführliche Würdigung folgen. Da die Ausstellung bis in den Anfang des Monats April geöffnet bleibt, wird sie nicht zu spät kommen, unseren Lesern als Führer zu dienen.

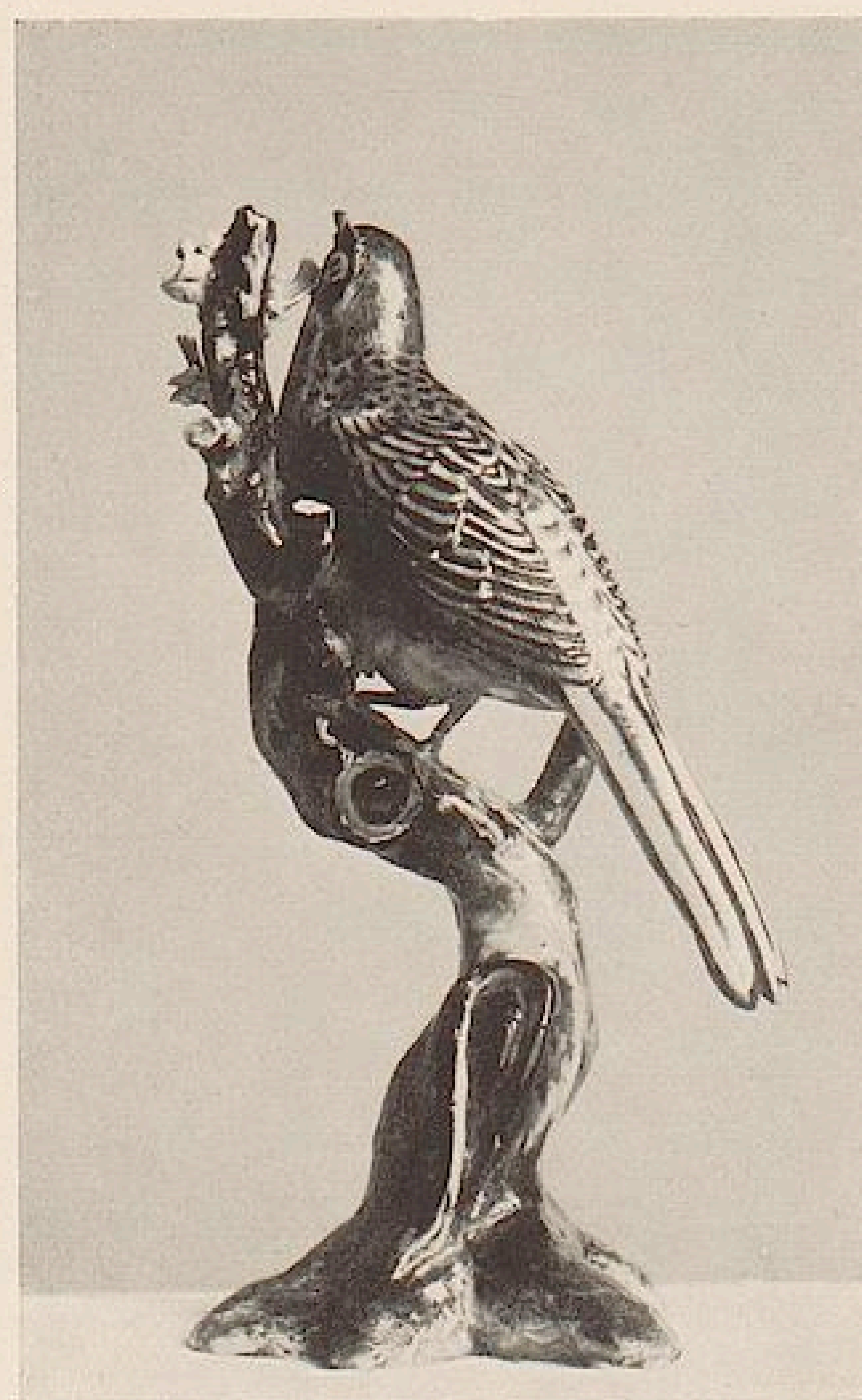
*

Der Ausstellung französischer Möbel des achtzehnten Jahrhunderts läßt Herrmann Gerson eine Ausstellung antiker Teppiche folgen. Es ist merkwürdig, daß trotz Bodes Beispiel, das sonst noch immer den Geschmack der Berliner Sammler in vielem entscheidend bestimmt, das Interesse für gute orientalische Teppiche relativ gering ist. Es ist darum doppelt zu begrüßen, daß ein großes Geschäftshaus das Wagnis unternimmt, ein halbes hundert wertvoller und in Wirklichkeit noch erstaunlich preiswerter Teppiche in einer Ausstellung zu vereinigen, die sich nicht nur an den interessierten Kunstfreund, sondern zugleich und vor allem an den verständnisvollen Liebhaber und Sammler wendet. Es sind unter den fünfzig Teppichen, die gezeigt werden, Stücke von hoher Qualität, wie man ihnen nicht häufig mehr im Handel begegnet.

KARLSRUHE

Zu dem Wettbewerb für die Siedelung des sogenannten Dammerstockes sind über vierzig Projekte ausgestellt, die





VÖGEL AUF BAUMSTÄMMEN. PORZELLAN. KANG-HSI

SAMMLUNG JAKOB GOLDSCHMIDT, BERLIN. AUS DER AUSSTELLUNG CHINESISCHER KUNST, BERLIN

sich in überwiegender Mehrzahl aus angewöhnter Moderne, aus Hochschultradition und Reißbrettarbeit entwickeln. Hervorragend durch Gestaltung, Sicherheit, Klarheit und Zweckmäßigkeit der Entwurf von Gropius, der mit dem ersten Preis ausgezeichnet werden mußte. Auch Ripahn, Köln, und Dr. Rösiger, Karlsruhe, haben neben dem zweiten Preisträger Haesler, Celle, sehr beachtenswerte Vorschläge gemacht, von denen besonders der Dr. Rödigers durch klug durchdachte Wirtschaftlichkeit auffällt. Für die badische Ecke bedeutet der Sieg von Gropius eine erste praktische Annäherung an moderne Architektur, die, mit Ausnahme von Mannheim, bis jetzt nur in sehr bescheidener Form wirklich gebaut wurde. Auch diesmal soll die Behörde die Absicht haben, die besten Lösungen zu einem endgültigen Plan zu vermischen, wobei erfahrungsgemäß gerade das Beste verschwindet. K. Martin.

MANNHEIM

Ausstellung in der städtischen Kunsthalle: Handwerkskunst im Zeitalter der Maschine.

Hinter den kunstgewerblichen Arbeiten, die gezeigt werden, steht ein programmatischer Gedanke: das „ewige Handwerk". Kann man das Problem lösen? Kaum. Aber es ist eine Anregung, die dadurch auf das interessanteste unterstützt wird, daß der Führer durch die Ausstellung die Antworten von Theoretikern und Praktikern auf eine Rundfrage zum Problem des Handwerks enthält. Die Ausstellung selbst bietet alle Arten des eigentlichen Kunsthandwerks, sie ist nicht Überblick der Produktion, sondern ganz auf Qualität hin gewählt. Sie verzichtet absichtlich auf zu ausführliche Vertretung des einzelnen; das Niveau ist deshalb erfreulich gut. Eine Einzelheit: die Erzeugnisse der Berliner Manufaktur sind in der keramischen Abteilung mit Abstand das Schlechteste. Die ausstellungstechnische Aufgabe ist, wie immer in Mannheim, ausgezeichnet gelöst. K. Martin.

WEIMAR

Das Landesmuseum zu Weimar veranstaltete aus Anlaß des sechzigsten Geburtstages des Bildhauers Richard Engelmann eine Ausstellung einer Reihe seiner plastischen Arbeiten, unter denen seine Hauptwerke in guten, über den Stein abgenommenen Güssen sich befanden. Es wurde klar, daß der seit seiner Weimarer Berufung in den letzten Jahren viel zu wenig genannte Plastiker nicht nur ein Künstler von wesentlicher Reife und großer Begabung ist, der ein eindrucksvolles Lebenswerk bereits geleistet hat, sondern daß er über eine künstlerische Jugend verfügt, die nicht unbeachtet bleiben sollte. Engelmann ist in erster Linie Monumentalplastiker. Seine natürliche Veranlagung neigt zur Gestaltung von meist überlebensgroßen Frauenakten, die in der Lagerung und Gruppierung des bewegten Körpers — zwar ohne Hildebrandts künstlerischem Gesamtplan nicht denkbar — weit entfernt von einem kühlen Klassizismus sind. Man muß einem solchen Künstler, dessen wesentliche Schöpfungen zum Teil über zwei Jahrzehnte zurückliegen und völlig zeitlos erscheinen, mit besonderer Achtung begegnen. Denn diese halbgelagerten weiblichen Idealfiguren mit ihren weitgreifenden Konturen und weichen Massen

haben eine atmende Körperfülle, die nur durch ein höchst lebendiges und schöpferisches Verhältnis zur Natur geleistet werden konnte. Es wäre wirklich zu begrüßen, wenn durch geeignete Aufträge, wie sie doch gerade die gegenwärtigen Bemühungen um ein neues Stadtbild ergeben sollten, dem Künstler, der über ein so hohes Maß von künstlerischem Takt und schöpferischer Phantasie verfügt, sein weiteres Schaffen wesentlich erleichtert würde. Daß sein frisches Temperament gerade heute noch nach rechter Auswirkung drängt, bekunden eine Reihe seiner weiblichen Bronzestatuetten, die die Weimarer Ausstellung zum ersten Male vorführte. Sie zeigen, ähnlich wie eine Reihe seiner neuesten Bildnisse, die echte Kraft, den entscheidenden Schritt von der Natur ins Geistige zu vollführen. Teupser.

WIEN

Die Wiener Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien veranstalten hier im Österreichischen Museum für Kunst und Kultur eine Ausstellung, die überall als ästhetischer Leckerbissen zu bewerten wäre, in Wien aber vollends eine Sensation bildet, denn merkwürdigerweise hat sich diese dem nahen Osten so vielfach verknüpfte Stadt, in der überdies Strzygowski tätig ist, der Kunst des fernen Ostens gegenüber stets höchst ablehnend verhalten. Dieses Vorurteil versucht diese Ausstellung zu brechen, indem sie andere Wiener Eigenschaften zu Hilfe ruft: die Freude am handwerklich Vollendeten, den Geschmack am Raffinierten und Gewagten, die Vorliebe für die Köstlichkeit des Materials. Dieser ästhetische Appell war gewiß der richtige in einer Stadt, die im Kulturellen gern am unmittelbar Gegebenen ihr Genügen findet; ist es von Waldmüller weit bis zur chinesischen Kunst, so ist es von Klimt und der Wiener Werkstätte doch ein wenig näher. Durch die starke Konzentration auf hohe Qualität hat diese, aus Münchner und Budapester Museumsbesitz mitgespeiste Ausstellung eine starke Wirkung erzielt; auch demjenigen, der sich dieser Kunst fern fühlt — und es gibt starke Gründe, die Grenze ins Exotische nicht allzu leichthin zu überschreiten —, muß dieses Verständnis für das Material und diese Delikatesse in seiner Behandlung Vergnügen bereiten. Er fragt sich verwundert, wo all der Wust banaler Exportware, die ihm sonst die Sammlungen ostasiatischer Kunst ungenießbar machte, geblieben ist. Leider großenteils in der verunglückten Neuaufstellung der ethnographischen Sammlung in der neuen Wiener Hofburg.

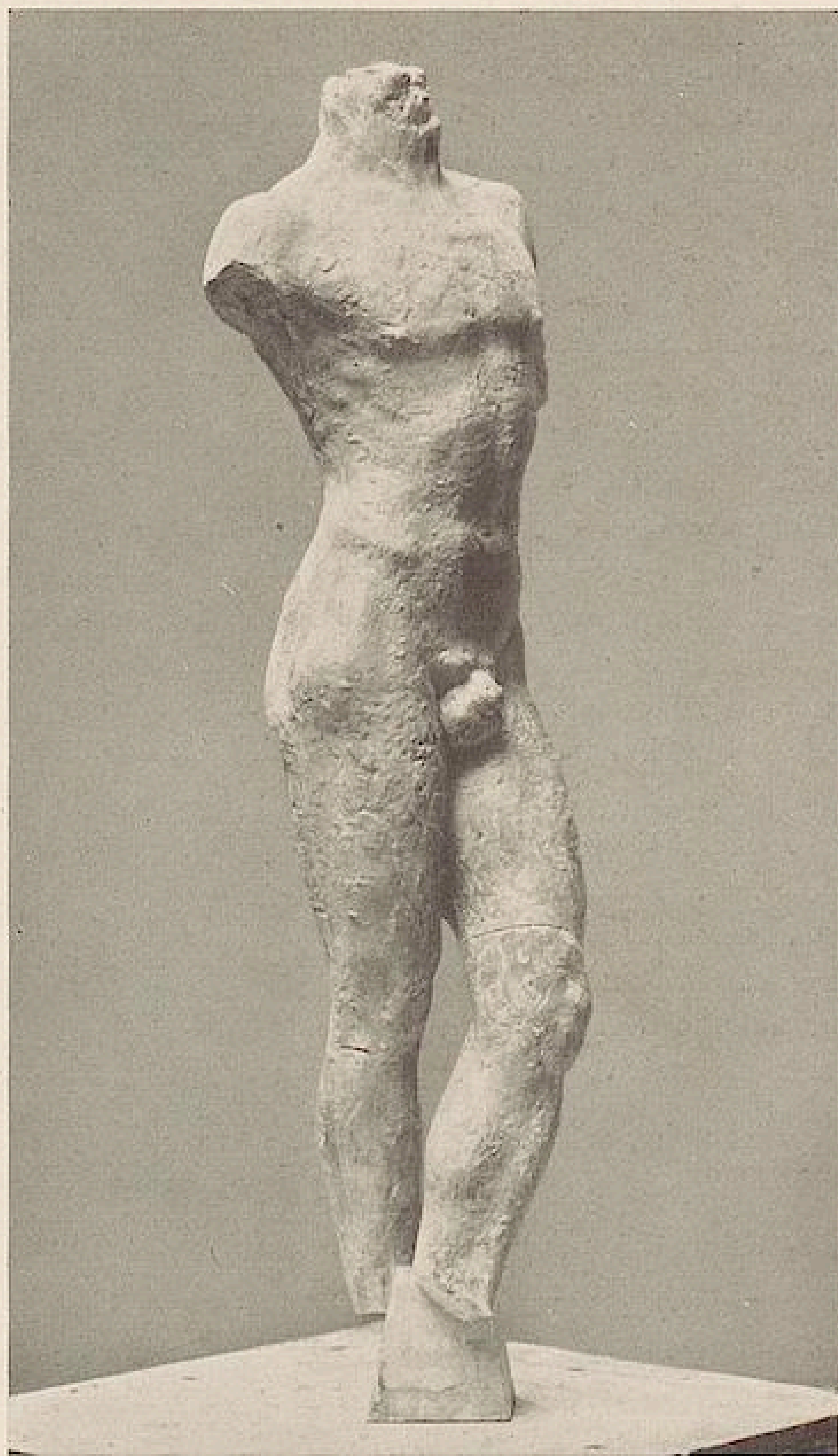
Man hat die Denkmalseuche immer für eine Krankheit der Monarchie gehalten; indessen erweist sich die Republik — wenigstens die österreichische — keineswegs immun gegen sie. Die gefeierten Männer sind andere, die Art der Ehrung ist die gleiche geblieben; die Ideenverbindungen, die die Namensinschrift auslöst, müssen die Monumentalität ergänzen. Zwei Anläufe zu stärker zwingenden Lösungen sind in jüngster Zeit nicht eben glücklich ausgefallen; das Lassalle-Denkmal von Petrucci ist — Originelles suchend — doch im Literarischen stecken geblieben, das eben enthüllte Republik-Denkmal, das die Büsten der drei führenden sozialdemokratischen Politiker Viktor Adler, Ferd. Hanusch, Jakob Reumann in einen architektonischen Rahmen zusammenschließt, stellt noch stärker das gedankliche Moment vor das künstlerische. Den Aufbau hat Anton Hanak geschaffen, von dem auch die mittlere, die Adlerbüste, herrührt; die Hanuschbüste ist von Wollek, die des Bürgermeisters Reumann von Seifert. Die drei vor nahe aneinander gerückte Pfeiler gesetzten Büsten werden als eine Einheit gesehen, deren Rhythmus jedoch die Verschiedenheit der drei Elemente aufs empfindlichste verletzt. Sie sind einander nicht einmal in der äußeren Anordnung ganz angeglichen, in der inneren Auffassung aber grundverschieden. Hanak hat den ohnedies geistig beherrschenden Kopf Adlers mit dem eigenen stürmischen Temperament erfüllt, ihm — auch in der Pose — eine barocke Inszenierung gegeben, die dem Wesen dieses durch den Gedanken, nicht durch das Gefühl wirksamen Volksführers weniger gemäß scheint. Wollek hat sich bei dem ihm zugefallenen viel undifferenzierteren Bildnis um eine möglichst plastisch schlichte Lösung bemüht, Seifert seinen Reumann im Sinn banaler Porträtähnlichkeit aufgefaßt. Der Mißklang dieser drei Büsten, in der Verschiedenheit der drei Künstler durchaus begründet, hätte nur durch eine architektonische Lösung, die die Werke irgendwie isoliert hätte, überwunden oder abgeschwächt werden können. In der gewählten Aufstellung verknüpft sie nur die historische Tatsache, daß die drei Männer sich um den Übergang des alten ins neue Österreich verdient gemacht haben; diese gedankliche Verknüpfung kann die peinliche künstlerische Dissonanz nicht rechtfertigen. H. T.

PARIS

Der Salon d'Automne feiert das Jubiläum seiner fünfundzwanzigsten Ausstellung; drei Säle wurden darum dem



ANTON FAISTAUER, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG



ARNO BREKER, TORSO. BRONZE
AUSGESTELLT IM SALON D'AUTOMNE, PARIS

Rückblick reserviert. Als der Salon an einem Frühlingsabend 1902 im Théâtre de la Bodinière gegründet worden war, verweigerte ihm der Staat zunächst rundweg das Grand Palais; doch stellten sich von Anfang an zahlreiche Überläufer aus dem Salon de la Nationale, ja selbst vom Salon des Artistes Français ein, während sich die Gruppe der Indépendants — wie uns die kompetenteste Persönlichkeit berichtete — eher zurückhielt. In der Folge vereinte der Salon d'Automne mit bewährten Kräften jeweils so ziemlich alle frischen Talente in und um Paris — ein ungeheurer Markt, worin, wie im Salon des Indépendants und neuerdings im Palais de Bois, alljährlich die künstlerische Gegenwart Revue passiert. Cézanne und Renoir, Carrière, Odilon Redon, Steinlen, Rodin haben im Salon d'Automne ausgestellt; Glanzstücke ihrer Hand findet man in der heutigen Jubiläumsausstellung neben Werken von Maillol, Bonnard und Vuillard, Roussel, d'Espagnat, Segonzac, Othon Friesz, Fauconnet, Matisse, Vlaminck. Man hat dem Salon d'Automne eine reaktionäre Haltung vorgeworfen. Sicher zu Unrecht. Gerade die jüngste Einrichtung eines Salon des Vrais Indépendants im Ausstellungspark an der Porte de Versailles illustriert, was es mit solchen und ähnlichen Vorwürfen auf sich hat: eine betrüblichere Veranstaltung sah man schon lang nicht mehr. Es gibt eine traditionelle Gesinnung, die revolutionärer wirkt als jede noch so ausgefallene Idee. Der Salon d'Automne hat im Grund eine ebenso revolutionäre wie glorreiche Vergangenheit, wenn man vom Heerbann der obligaten Mitläufer absieht, die überall zu finden sind.

*

Im Vestibül des neuen Pleyelsaales (am Ende des Faubourg du St. Honoré) ist ein neuer Salon eröffnet worden, der sich dem Ort entsprechend Galerie Pleyel nennt und ein über den Anlaß planvoll hinausweisendes Debüt aufzuweisen hat. Die erste Ausstellung vereinte eine Elitetruppe, die sehr glücklich „L'École de Paris" betitelt war. So verschiedenartig die Begabungen und Bekenntnisse beschaffen sind, die man darin antraf, sie haben das gemein, daß alle irgendwie mit der Tradition verbunden sind, die den Begriff Paris ausmacht und lebendig weiterwirkt. Die Galerie Pleyel hat aus Spitzennamen des Nachimpressionismus, der ehemaligen Fauves und des Kubismus mit Einzelgängern eine kleine Liste ausgewählt, die viel von einem repräsentativen Abriß hat. Bonnard hing neben Raoul Dufy, Kisling neben Chagall, Pascin neben Rouault und Derain, Dufresne zwischen Laprade und Gimmi. Tatsächlich gibt es schon lange so etwas wie eine Schule von Paris, die fühlbar über aller Programmatik schwebend aus einer produktiven Auffassung von der Tradition heraus die Fäden in die Zukunft weiterspinnt. Der Begriff wurde dann auch bereits vor einiger Zeit durch André Salmon eingeführt. H. G.

NEW YORK

Ein Kontakt zwischen Künstler und Publikum besteht hier kaum noch. Diesem wird die Kunstnahrung eigentlich nur noch auf künstlichem Wege zugeführt, durch die Museen und die Kunstabteilungen der Zeitungen. Die Interpreten unter den Künstlern, die das wirkliche Bedürfnis des amerikanischen Volkes, ob hoch oder niedrig (wenn man von diesem Unterschied hier überhaupt sprechen kann), befriedigen, sind Zeichner wie Bud Fisher, Mc. Manus, Milt Gross und einige andere. Das sind die berühmten amerikanischen „Cartoonisten", sie sind das, was der Durchschnitt hier als den Künstler höchster Art betrachtet. Diese Zeichner liefern jeden Tag einen „comic strip", das heißt eine Serie von vier bis fünf Zeichnungen und Sonntags das Drei- und Vierfache für die Tageszeitungen. Man stelle sich Wilhelm Busch vor, wie er nicht eine, sondern hundert fromme Helenen in einem Jahr hervorbringt. In einer fast vollkommenen Weise ist die Standardisierung des Künstlerischen durchgeführt. Die Figuren dieser „comic strips" bleiben sich immer gleich, sie kehren wie Puppen immer wieder. Ja, um den müden Leser nicht noch mit Kopfarbeit zu plagen, sind auch die Pointen ungefähr immer dieselben. Diese Produkte genießen im höchsten Maße den Schutz des Gesetzes, denn es sind Wertobjekte. Bud Fisher, der berühmteste unter den „Cartoonisten" bezieht ein Jahreseinkommen von wenigstens 800000 Mark. Diese Einnahme konnte kontrolliert werden nach der hier üblichen Alimentationsklage seiner Frau und auf Grund seiner Selbstbiographie. Der Betrieb ist syndikalisiert. Das heißt: der einzelne Cartoonist arbeitet nicht für eine bestimmte Zeitung, sondern für ein Syndikat, das die Zeichnungen an die Zeitungen des ganzen Landes im Zonenbetrieb absetzt. Wie ein Künstler in dieses Syndikat hinein-



HENRI MATISSE, TÄNZERIN. AUSSTELLUNG „ÉCOLE DE PARIS"

GALERIE PLEYEL, PARIS. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

gelangt, konnte der Berichterstatter noch nicht feststellen. Die Produkte stehen auf einer sehr tiefen Stufe, werden aber — in der ewigen Flucht der Amerikaner vor sich selber — mit Heißhunger verschlungen und wie Gummi durchgekaut. Zuweilen freilich kommen auch gute Witze vor, die Zeichnungen werden manchmal zum Spiegel amerikanischer Denkweise. Neben diesen „comic strips" erscheinen Einzelzeichnungen. Hier sind zu nennen Tad, Worthwan, Webster. Sie sind insofern deutschen Zeichnern vorzuziehen, als sie es besser verstehen für die Tagespresse zu zeichnen. Sie haben nicht den Ehrgeiz, nebenher noch seriöse Maler zu sein. —

Im Brooklyner Museum wurden Bilder von zweiunddreißig bayrischen Malern gezeigt. „Unter dem Protektorat Ruprechts von Bayern". Von bekannten Namen sind zu nennen: v. Habermann, Zügel, Stuck, Schramm-Zittau, Julius Dietz, Hengler, Janck, Putz. Den Presseäußerungen der New Yorker Zeitungen sind die folgenden Urteile entnommen: „München ist offenbar vom modernen deutschen Kunstleben ausgeschieden." (New York American.) „A souvenir of the end of the last century." (New York Evening Post.) „Die Bayern liefern den Nachweis, daß München angesichts der Nachkriegshemmungen lediglich auf dem alten Wege geblieben ist. Die Lebensbedingungen dort haben ihre inspirierenden Eigenschaften nicht wieder erlangt. Die Ausstellung ist mehr ein Zeichen von Hartnäckigkeit als von Enthusiasmus. Sie zeigt Fähigkeiten, ist aber langweilig." (World.) Diese Urteile entsprechen dem Eindruck der Ausstellung, wenn auch nicht durchaus den Tatsachen.

Trotz dieses unerwünschten Eindrucks des Debuts deutscher Kunst in Amerika, ist der Versuch wenigstens zu begrüßen, die Amerikaner wieder mit deutscher Kunst in Berührung zu bringen. Der Versuch sollte mit tauglicheren Mitteln wiederholt werden. H. P.



M. A. STREMEL, WESTKAPELLE. 1893
AUSGESTELLT IM ULMER MUSEUM

CHRONIK

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH †

Im dreiundsiebzigsten Lebensjahre ist Graf Kalckreuth auf seinem Landsitz bei Hamburg gestorben. Er ist wie gegen seinen Willen einst von der starken Zeitströmung erfaßt worden und ist dann, als erster Präsident des Deutschen Künstlerbundes, zum Exponenten moderner Kunstgesinnung geworden. Die impressionistische Sehweise hat er vorsichtig mit einer entschiedenen Neigung für Heimatskunst verbunden und einen Standpunkt etwa zwischen Liebermann und Thoma gewählt. Manches Gleichgültige hat er gemalt, aber auch vorzügliche Bilder, vor allem Bildnisse. Eine ruhige Tüchtigkeit war ihm eigen. Zum Besten, was er gemacht hat, gehören die Zeichnungen zu deutschen Märchen. Das Entscheidende lag bei ihm im Menschlichen: in der Zuverlässigkeit und Treue einer vornehmen Natur. Die Künstler hatten Vertrauen zu ihm. Auch seine vielen Schüler. Als Lehrer hat er in Weimar, Karlsruhe und Stuttgart nachdrücklich gewirkt. Viel verdankt er Lichtwark, der ihn nach Hamburg zog, ihm dort Aufträge gab, und mit dem er sich instinktiv verständigen konnte. Er stammte aus einer Malerfamilie. Sein Vater war der Landschaftsmaler Graf Stanislaus von Kalckreuth in Weimar. Die Vorteile, die ihm seine gesellschaftliche Stellung im Kaiserreich gab, hat er stets benutzt, um sich für das Echte und Starke in der modernen Kunst einzusetzen. Mit ihm ist wieder einer der Repräsentanten einer reichen und unvergeßlichen Kunstepoche von uns gegangen.

K. Sch.

PAUL THIERSCH †

Paul Thiersch ist am 15. November im Alter von neunundvierzig Jahren nach schwerem Krankenlager verschieden. Seine Begabung war das Erbteil einer durch Talente glanzvollen Familie. Der Urgroßvater Friedrich Thiersch, der große Philologe und Freund Ludwigs I., war ein Haupt des politischen Philhellenismus. Der Großvater Heinrich Thiersch gründete die apostolische Gemeinde (Irvingianer) in Deutschland. Der Vater August Thiersch, Erbauer der Ursulakirche in München, war ein bedeutender Architekt, wenn auch nicht so berühmt wie sein Bruder Friedrich v. Thiersch.

Der Architekt Paul Thiersch hatte die Leidenschaft für den erhabenen Stil, zugleich aber für strenge und liebevolle Durchführung bis in die letzte Einzelheit. Als Maßstab für die Gegenwart verehrte er unbedingt Stefan George. Er war zuerst tätig am Stadtbauamt München, dann in Osnabrück. Peter Behrens, bei dem er 1906 in Düsseldorf einige Zeit Assistent war, hat sein Schaffen entschieden beeinflußt. 1907 wurde er Assistent an der Kunstgewerbeschule in Berlin und 1915 als Direktor an die Handwerkerschule Halle berufen, um ihr eine Kunstgewerbeschule anzugliedern, welcher er in den Werkstätten in der alten Burg Giebichenstein ihre eigenartige Form verlieh. Ehe er seine Lehrtätigkeit als Professor an der Hochschule Hannover antreten konnte, setzte der Tod seinem feurigen Gestaltungswillen ein Ende. Eine feindliche Zeit hat die meisten seiner monumentalen Pläne nicht zur Ausführung kommen lassen; vollendet ist vor allem die Brücke in Halle. Der große schon begonnene Flughafen Halle-Leipzig wird nach seinem Projekt weitergeführt. K. H.



VASE. STEINZEUG. SUNG-DYNASTIE. SAMMLUNG KÖCHLIN, PARIS. AUSGESTELLT IN DER CHINESISCHEN AUSSTELLUNG, BERLIN

MAX ARTUR STREMEL †

Am 27. Juni 1928 starb in Ulm, kurz vor seinem siebzigsten Geburtstag, der Maler Max Artur Stremel. An der Entwicklung der Kunst um die Jahrhundertwende hat Stremel lebhaft teilgenommen, nicht als Führer, aber immer als ein recht tüchtiger Könner. So ist die Ausstellung seiner Kunstwerke, wie sie während des Novembers 1928 in Ulm ermöglicht war, zugleich ein Überblick der künstlerischen Absichten der Zeit um 1900.

Stremel war in Sachsen geboren. Er fand in der Frühzeit zunächst Anschluß bei Uhde. Die ersten frühen Arbeiten von ihm, heute zumeist im Besitz von Professor v. Delbrück

in Berlin, aus dem Ende der achtziger Jahre zeigen jene charakteristische helle Malerei, wie sie damals von Uhde, Langhammer und bald auch von der Dachauer Schule gepflegt wurde. Mit Vorliebe malte Stremel damals Bauernzimmer und Innenräume von Kirchen.

Zur weiteren Ausbildung ging Stremel nach Paris, wo er mit den Neoimpressionisten in Berührung kam. Mit Entschiedenheit wandte er sich, unter Umgehung der impressionistischen Errungenschaften, unmittelbar der damals modernsten Technik zu, dem Pointillismus, und pflegte ihn in einer feinen und zurückhaltenden Weise. Er siedelte um 1890 nach Flandern über, wo eine Anzahl schöner Landschaften und Innenräume entstand. Er traf in Knocke, das damals noch ein kleines Fischerdorf war, mit Paul Baum und Rijsselberghe zusammen, und zeitweise war der Stil der Künstler so ähnlich, daß sich ihre Werke nur schwer unterscheiden lassen. Ende der neunziger Jahre siedelte Stremel in seine Heimat über. In der Nähe von Dresden entstanden Landschaften, in denen das unruhige Bunt des Pointillismus wieder abgemildert war. Das Ulmer Museum hat aus dieser Zeit ein gutes Bild erworben. Bekannt wurde Stremel damals besonders durch seine Innenräume aus dem Goethe- und Schillerhaus in Weimar, die indes keineswegs zu seinen besten Arbeiten gehören.

Die persönliche Bekanntschaft mit seinem Landsmann Otto Julius Bierbaum brachte ihn zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nach Südtirol. In der Gegend von Bozen entstanden noch einmal einige schöne Landschaften voller Licht und heller Farbigkeit. Von Südtirol führte ihn das Wanderleben des öfteren nach Venedig, das die Pointillisten stets besonders angelockt hat. Eine größere Anzahl von Bildern des bewegten perlmutterschimmernden Wassers der Lagune waren in Ulm vereinigt. Die besten darunter nähern sich stark dem Stile von Signac.

Um 1910 kehrte der Künstler nach Deutschland zurück und verbrachte nun die folgenden Jahre in Oberbayern, wo ihn besonders die Gegend von Wasserburg lockte. Die Innbrücke bei Wasserburg hat er mehrmals gemalt. In der Zeit der Hungersnot siedelte sich Stremel in Ulm an, wo er von den Künstlern als ein anregender und ernsthafter Kamerad verehrt wurde. Seine Bilder, ein wenig kühl, aber handwerklich gediegen und von eindringender Durchführung, denen vor Jahrzehnten Meier-Gräfe begeisterte Kritiken widmete, werden ihren Wert als Zeugnisse des deutschen Kunstwollens zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nicht verlieren. In den öffentlichen Sammlungen in Dresden und Ulm ist Stremels Kunst wohl am besten vertreten.

Baum.



UKTIONSNACHRICHTEN

PARISER AUKTIONEN

Die erste Winterhälfte brachte wie gewöhnlich im Hôtel Drouot keine großen Ereignisse, wohl aber eine Reihe von Versteigerungen, deren Ergebnisse zu verfolgen nicht uninterressant war. Die Zeichnungssammlung des Herrn Pierre Geismar war im ganzen keineswegs hervorragend, sie enthielt aber eine Reihe französischer Blätter des 19. Jahrhunderts, wie sie nicht mehr oft vorkommen, vor allem ein paar prachtvolle Zeichnungen von Ingres und von Delacroix. Eine unfertige Porträtzeichnung von Ingres wurde mit 50000 fr bezahlt, ebenso hoch ein außerordentlich schönes Studienblatt für das „türkische Bad". Der klassische Akt einer sitzenden Frau brachte 13200 fr. Unter den Blättern von Delacroix erzielte die reiche Kompositionsstudie zu einer Kreuzigung mit 56300 fr den höchsten Preis. Eine Aquarellstudie zur „jüdischen Hochzeit" stieg auf 19200 fr. Weniger bedeutende Blätter erzielten 3—6000 fr, ein Landschaftsaquarell 7700 fr. Die Studie eines Bauernburschen von Millet kostete 20100 fr. Aquarelle von Gavarni wurden für 6- bis 10000 fr verkauft. Die steigende Beliebtheit der Blätter von Guys erwies sich in Preisen von 6600 fr für eine Darstellung eleganter Reiter, 7500 fr für einen Wagen, 11800 fr für eine besonders schöne Frauenfigur, 7600 fr für eine spanische Straße. Bescheidenere Blätter erzielten immerhin 1600 und 2400 fr. Eine Folge von acht Aquarellen Pariser Bälle von Vernier wurde wohl um ihres kulturhistorischen Interesses willen mit 29600 fr bewertet.

Hervorragende Zeichnungen alter Meister befanden sich in der Sammlung Rodrigues, obwohl der Hauptteil der Sammlung bereits vor einer Reihe von Jahren in Amsterdam versteigert worden war. Die kostbarsten Blätter gehörten dem französischen 18. Jahrhundert. Ein ganz hervorragendes Blatt von Fragonard, ein großes, locker gezeichnetes Pastell, zwei Köpfe darstellend, wurde mit 202000 fr bezahlt. Ein Landschaftsaquarell aus Italien kostete 70000, eine Landschaft in Rötel 60000 fr. Eine schöne Figurenstudie von Watteau, eine Dame auf einer Chaiselongue in Rötel und schwarzer Kreide kostete 222000 fr. Gute Aktzeichnungen von Boucher brachten 65- und 86000, eine lagernde Kostümfigur 125000 fr. Das schönste unter den dem François Clouet zugeschriebenen Porträts stieg auf 63000 fr. Ein reizendes Blatt von Huet, das den Laden einer Modistin darstellt, kostete 18250 fr. Die Zuschreibung des interessanten Blattes mit der Schachpartie erschien nicht sicher genug, um einen höheren Preis als 23000 fr zu rechtfertigen.

In der Reihe von Versteigerungen moderner Malerei war die bei weitem wichtigste die des Nachlasses von Camille Pissarro. Überraschend hoch war die Bewertung der eigenen Bilder des Malers. Es lohnt wohl, die Preise etwas eingehender zu betrachten, da sie für die Zukunft eine Norm bilden werden. Am höchsten stieg der Garten in Pontoise, ein großes (1,65×1,25) und reiches Bild von 1877, das auf 200000 geschätzt, 310000 fr eintrug. Der Preis stand außerhalb der Reihe wie das Bild selbst. Aber auch Bilder der üblichen Art, die den guten Durchschnitt des Malers repräsentieren, bewegten sich doch zwischen 120- und 180000 fr.



PUTTO AM LANDHAUSE MAX SLEVOGTS IN NEU-CASTEL (PFALZ)
NACH EINER ZEICHNUNG UND NACH ANGABEN SLEVOGTS

Die etwas steife Straße bei Versailles von 1870 brachte 157000, die Plauderei im Feld (1892) 173000, die Mutter Jolly im Garten von 1874 106000, die badenden Mädchen am Fluß 108000, die Kirche St. Jacques in Dieppe 160000, die Überschwemmung bei Bazincourt 120000, das Portal von St. Jacques 120000, November in Eragny 122000 fr. Kleinere, minder bedeutende oder nicht ganz fertige Bilder wurden entsprechend billiger verkauft. Sie gingen herunter bis auf etwa 30000 fr, also ca. 5000 Mark. Von den Pastellen und Aquarellen, deren Preise sich zwischen 4- und 25000 fr bewegten, erwarb eines der Louvre für 10500 fr.

Von den Werken anderer Maler, die Pissarro besessen hatte, interessierte vor allem ein Schneebild von Monet, das 193000 fr eintrug. Ein frühes, sehr farbiges Bildchen von Cézanne, badende Frauen darstellend, kostete 48000 fr, drei Bleistiftzeichnungen des Meisters wurden mit 6200 und 10000 fr zugeschlagen, das Pissarroporträt erwarb der Louvre. Eine leicht aquarellierte Marine von Manet brachte 35000, ein Frauenkopf in Federzeichnung 15100. Eine Bleistiftzeichnung von Seurat trug 35000 fr ein. Die im Handel neuerdings für solche Blätter verlangten Preise erscheinen durch dieses Ergebnis bestätigt. Es ist immerhin bemerkenswert, daß ein wundervolles Landschaftsbild von Delacroix, wie es hier für 23000 fr versteigert wurde, um ein Drittel weniger kostete als eine Zeichnung von Seurat. Ein wenig charakteristisches Bildchen dieses Malers brachte immerhin 58000 fr.

Eine Sammlung moderner Bilder, die am 12. November versteigert wurde, war in ihrer Zusammensetzung recht bescheiden und wurde entsprechend bewertet. Die höchsten Preise wurden für Derain bezahlt, ein liegender Frauenakt brachte 25000, eine Landschaft 11500 fr. Kleine Bilder von Utrillo kosteten 6600, 8600 und 12600 fr. Ein schönes Pastell von Degas mit einer Frau in der Badewanne war für 9500 fr, eine kleine Schneelandschaft von Courbet für den gleichen Preis zu haben.

In der Sammlung des Dr. D. interessierte neben einem Mädchenporträt von Modigliani, das 75500 erzielte, vor allem die Reihe der Utrillos, die mit 5000 bis 24000 fr sehr verschieden bewertet wurden. Das teuerste Bild war eine Ansicht von Sacré Coeur im Format 53×75. Die wenig kleinere Ansicht des Lapin agile kostete nur 9500. Auch Bilder von Soutine waren ziemlich hoch im Preise. Für ein Stilleben mit einem Hut gab man 17000, für eine Landschaft 9000 fr.

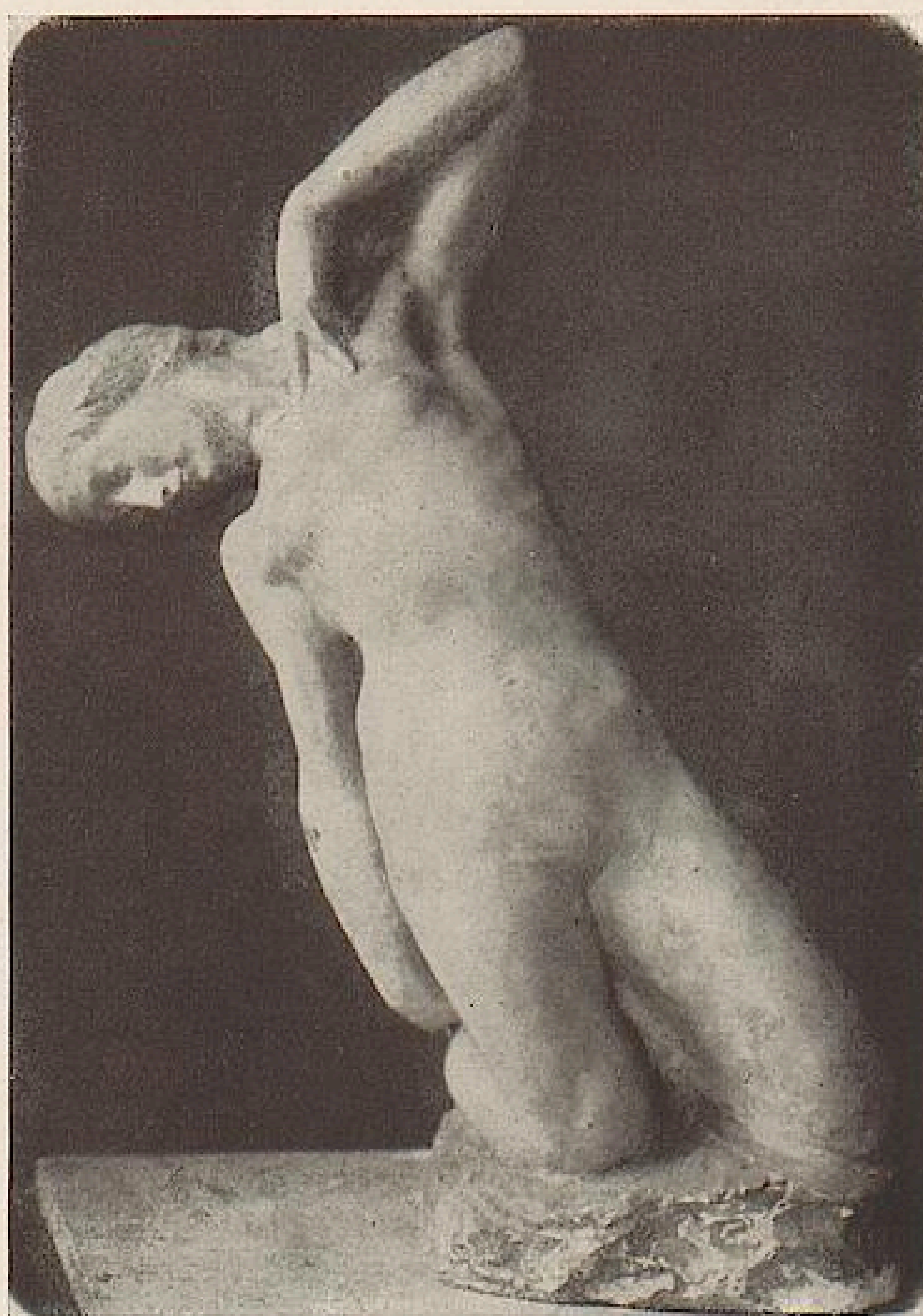
Die Versteigerungen moderner Bilder drängen sich in Paris wie niemals zuvor, aber jede von ihnen ist ein Erfolg. Es werden Millionenbeträge umgesetzt, die Vente Pissarro brachte insgesamt 3370000 fr, und wenn es auch nur Millionen Franken sind, so darf man doch das Gesamtergebnis von 1600000 fr für eine ziemlich mäßige Sammlung wie die der Villa „Sauge pourprée“ in Deauville als außerordentlich hoch bezeichnen. Das kostbarste Bild der Sammlung war ein Monet, Segelboote in Argenteuil, datiert 1875. Es war auf 300000 geschätzt und brachte 481000 fr, mit den Zuschlägen also nahe an 100000 Mark. An einem solchen Preise gemessen sind die kleinen Kostbarkeiten aus Renoirs Nachlaß noch immer billig, ein kleines Bildchen kostete 8100, ein etwas

größeres mit einem lesenden Mädchen 45 000 fr. Ein Pastell von Degas mit vier Tänzerinnen war für 46000 fr zu haben. Ein großes Bild von Bonnard mit einem Paar in südlicher Landschaft kostete 60000 fr. Die höchsten Preise erzielte von lebenden Malern wie gewöhnlich Matisse. 152000 fr für das Brustbild einer maurischen Frau im Format 35×24 ist ein erstaunlicher Preis. Es gibt keinen deutschen Maler, dessen Bilder auch nur annähernd so hoch bezahlt wurden. Ein stehender Halbakt (46×38) brachte 91000, ein Stilleben auf einem Tisch 55100 fr. In einigem Abstande folgt Derain. Eine frühe Landschaft mit einer Brücke wurde mit 87000, ein sitzender Halbakt mit 46500 fr bewertet. Ein Mädchenbildnis der Laurencin kostete 30000, ein Bild mit Akten von Marquet 20000, ein Akt von Segonzac 15500, ein Blumenstilleben von Vlaminck 12200 fr. Für pointillistische Landschaften von Signac wurden 53000 und 41000 fr bezahlt, für seine Aquarelle durchschnittlich 2000 bis 5000 fr. Gute Preise erzielten auch Bilder von Dufy, die bis auf 17000 und 19000 fr stiegen, ebenso wie seine artistischen farbigen Aquarelle, die mit 5—8000 fr erstaunlich hoch eingeschätzt wurden. Man darf überzeugt sein, daß der Eigentümer, der die Sammlung erst im Laufe der letzten Jahre erworben haben kann, mit ihrem Verkauf einen erheblichen Nutzen erzielte.

Von anderen Versteigerungen verdient eine Sammlung alter Bilder Erwähnung wegen eines wahrhaft sensationellen Preises für den Halbakt einer Lukretia des Lukas Cranach (79×64), das Friedländer als ein authentisches Werk des Meisters um 1525 bezeichnet hat. Das Bild kostete 425000 fr, also mit den Zuschlägen umgerechnet etwa 85000 Mark. Dagegen mußte der Preis, zu dem das Metropolitan-Museum durch die Firma Cassirer in der Nemes-Versteigerung des Paris-Urteil des Cranach erwarb, sehr niedrig erscheinen.

Bemerkenswert ist das steigende Interesse des Pariser Marktes für amerikanische Altertümer, die im Hôtel Drouot der altchinesischen Kunst den Rang abzulaufen beginnen. Eine reichhaltige Sammlung wurde am 14. November versteigert. Figürliche Totenurnen aus Mexiko stiegen im Preise bis zu 21000 fr. Ebenso teuer war eine sehr merkwürdige Obsidiangruppe, eine Statuette in grünem Jadeit kostete 34000 fr. Eine prachtvolle Zeremonialaxt in Kopfform brachte 14000, eine nackte Gottheit in Stein (80 cm hoch) 21000 fr. Eine schöne goldene Halskette kostete 14000, ein kleines goldenes Schmuckstück in Gestalt eines Vogelkopfes 15000 fr, ebensoviel ein sehr merkwürdiges, filigrangeschmücktes Priesterabzeichen mit einer Menschenfigur.

—r.



GEORGES MINNE, BADENDE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. DEZEMBER, AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, DIE KASKADEN



PLANWIRTSCHAFT DER BERLINER MUSEEN

VON

KARL SCHEFFLER

Im Jahre 1930 sollen die Bauten auf der Museumsinsel programmäßig vollendet und die Sammlungen überall neu aufgestellt sein. Vielleicht gelingt es. Mit der Vollendung des deutschen Museums und des Pergamonsaals, mit dem Umzug der islamischen Abteilung und den Neuaufstellungen im Kaiser-Friedrich-Museum können wir, wie es scheint, rechnen. Jedenfalls wird nun, nach einer mehr als zwanzigjährigen, an Zwischenfällen und Unbegreiflichkeiten reichen Bauperiode, die Arbeit bald abgeschlossen sein. Was jedenfalls ein Gewinn ist, selbst wenn die alten Fehler dann erst recht in Erscheinung treten.

In der noch bleibenden Zeit werden nun aber Fragen aktuell, die seit langem der Lösung harren und die jetzt gelöst werden können, wenn auf allen Seiten guter Wille vorhanden ist. Einige dieser Fragen seien im folgenden kurz umschrieben.

Die einzelnen Kunstinstitute in Berlin tun gern so, als wüßten sie nichts voneinander. Jedes Institut lebt für sich in insularer Abgeschlossenheit, hinter dem Bollwerk von Ressort- und Prestigefragen. Ein Museumspartikularismus ist eingerissen, der die Übersicht erschwert und den wir uns eigentlich aus wirtschaftlichen Gründen schon nicht leisten können.

Die Werke Schadows — zum Beispiel — sind an vier Stellen gesammelt worden: in der Nationalgalerie, in dem auf Abbruch wartenden Neubau des Rauch-Schinkel-Museums, in der Akademie der Künste und im Kaiser-Friedrich-Museum. Man braucht gar nicht kurzerhand zu entscheiden, wohin alle Werke von Schadow von Rechts wegen gehören, ob in das in Bildung begriffene Deutsche Museum oder in die Nationalgalerie, aber man darf die Forderung stellen, daß die Arbeiten des Künstlers an einer Stelle vereinigt werden. Wenn dabei die grundsätzliche Frage erörtert werden muß, ob die Nationalgalerie eine Galerie des neunzehnten Jahrhunderts sein und dauernd bleiben soll, ob dort also beispielsweise noch Bilder von Graff, Tischbein, Chodowiecki usw. am rechten Platz sind, oder ob die Sammelgrenze unstarr bleiben und mit der Zeit vorrücken soll, so wird das nur von Vorteil sein. Denn in diesen Dingen herrscht noch völlig Unklarheit und Uneinigkeit. Es wäre nicht unwichtig, zu wissen, ob Goya als Vorläufer der modernen Kunst behandelt und von der Nationalgalerie gesammelt werden soll, oder

ob seine Werke, als Arbeiten der klassischen spanischen Malerei, in die Abteilung der Spanier des Kaiser-Friedrich-Museums gehören. Jetzt sind sie hier und dort. Auch hier wäre eine Entscheidung von grundsätzlicher Bedeutung zu treffen.

Der Kunstfreund wird immer drängen, daß die Werke eines Künstlers, daß die Meisterbilder einer wichtigen Schule vereinigt werden. Gute Kunstwerke gehören zusammen wie Glieder einer Familie. Darum möchte man auch wünschen — mit einem aufrichtigen Kompliment für das, was das Kultusministerium und die Direktion der staatlichen Schlösser und Gärten an Wiederherstellungsarbeiten vorbildlich geleistet haben —, daß ernsthaft erwägt wird, ob die in den Berliner und Potsdamer Schlössern jetzt nicht leicht erreichbaren Meisterwerke von Watteau, Fragonard, Lancret usw. nicht besser ins Museum zu den andern Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts gegeben werden. Die Schlösser könnten dafür ja mit weniger wichtigen Bildern des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie in den Depots vorhanden sind, entschädigt werden.

Auf einem andern Gebiet ist die Frage noch dringender. Das Kunstgewerbemuseum hat sich in ein Schloßmuseum verwandelt. Ohne aber die Konsequenzen zu ziehen. Diese würden darin bestehen, daß sich das Schloßmuseum mit den Objekten von der Zeit des Barock ab begnügt, weil nur diese den Räumen angemessen sind, und daß es daneben höchstens noch einige Spezialsammlungen von Stoffen, Majoliken usw. enthält, um Techniken zu veranschaulichen. Die Kunstgewerbemuseen haben sich im Wandel der Zeit selbst nahezu aufgehoben. Das Natürliche wäre, daß das Berliner Schloßmuseum seinen Besitz von deutscher Kunst des Mittelalters dem Deutschen Museum überließe, daß es wertvolle italienische Kunstgegenstände der Renaissanceabteilung des Kaiser-Friedrich-Museums überwiese, sobald dieses durch die Eröffnung des Deutschen Museums genügend Raum hat. Das Schloßmuseum würde durch eine solche Reinigung nur gewinnen, denn jetzt ist es ein Zwitter, weder Schloßmuseum noch Kunstgewerbemuseum. Dasselbe gilt für die islamische Kunst, für das chinesische Porzellan und für manches andere, was im Berliner Schloß ganz deplaciert wirkt. Man braucht nur daran zu denken, wie sehr das Museum für Völkerkunde durch die gründliche Reinigung, durch die Reduzierung des allzureichen Bestandes vor einigen Jahren gewonnen hat, um dieselbe Reform dem Schloßmuseum zu wünschen.

Sollte eine Planwirtschaft dieser Art in unseren Museen nicht möglich sein? Für eine solche Auseinandersetzung zwischen den Ressorts wäre in den Monaten bis zur Eröffnung noch Zeit. Natürlich können Gründe dagegen angeführt werden. Doch sind es letzten Endes Gründe egoistischer Natur. Der Egoismus eines Galerieleiters gleicht dem des Sammlers und ist darum eine höchst produktive Kraft. Wie der Privatsammler aber am Ende das mühsam Gesammelte oft mit großer Geste dem Staat schenkt, so sollte sich auch der Direktor einer öffentlichen Galerie im gegebenen Augenblick selbstlos von seinen Kunstwerken trennen können. Um der einen unteilbaren Kunst willen.



SECHS HOCKENDE MUSIKANTINNEN. WEISSER BEMALTER TON. T'ANG (618—906)

BES.: TH. SIMON, BERLIN



BESCHLAGSTÜCK. TIGER EINEN WILDESEL ANFALLEND. BRONZE. SKYTHISCH
BES.: A. STOCLET, BRÜSSEL

DIE AUSSTELLUNG CHINESISCHER KUNST
IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

OTTO KUMMEL



BECHER. SILBER GRAVIERT. T'ANG (618—906)
BES.: OSTASIATISCHE KUNSTABTEILUNG, BERLIN

Schon im Jahre 1912 hat sich die Akademie der Künste mit schönem Mute an das Unternehmen einer Ausstellung ostasiatischer Kunst gewagt. Der bescheidene Versuch beschränkte sich im wesentlichen auf deutschen Besitz, vor allem die damals noch verpackten und unzugänglichen Bestände der Berliner Museen; nach dem sicherlich unparteiischen Urteile des besten Pariser Kenners war sie trotzdem besser gelungen als alle ihre Vorgänger in den älteren Sammlerländern England und Frankreich.

Ohne Vertrauensbruch kann heute verraten werden, daß die Akademie nie einen gründlicheren Mißerfolg erlebt hat. Die nicht allzu zahlreichen Sachkenner waren im ganzen befriedigt, das Urteil der Tagespresse bewegte sich zwischen nicht sehr einsichtigem, aber glühendem Enthusiasmus und der freundlichen Feststellung, daß jedes Teegeschäft ebenso Gutes oder Besseres biete. Der Berliner aber ging einfach nicht hin. Ostasien war damals in Berlin noch nicht salonfähig: der erwähnte Pariser Kenner war auf vierzehn Tage nach Berlin gekommen, um die Ausstellung zu studieren, eine Führerin der Berliner Ge-



BÜSTE EINES BODHISATTVA. SANDSTEIN. T'ANG (618–906)

BES.: OSTASIATISCHE KUNSTABTEILUNG, BERLIN

sellschaft aber rügte diesen Verstoß gegen die soziale Ordnung mit den zerschmetternden Worten: „In die Ausstellung geht man nicht."

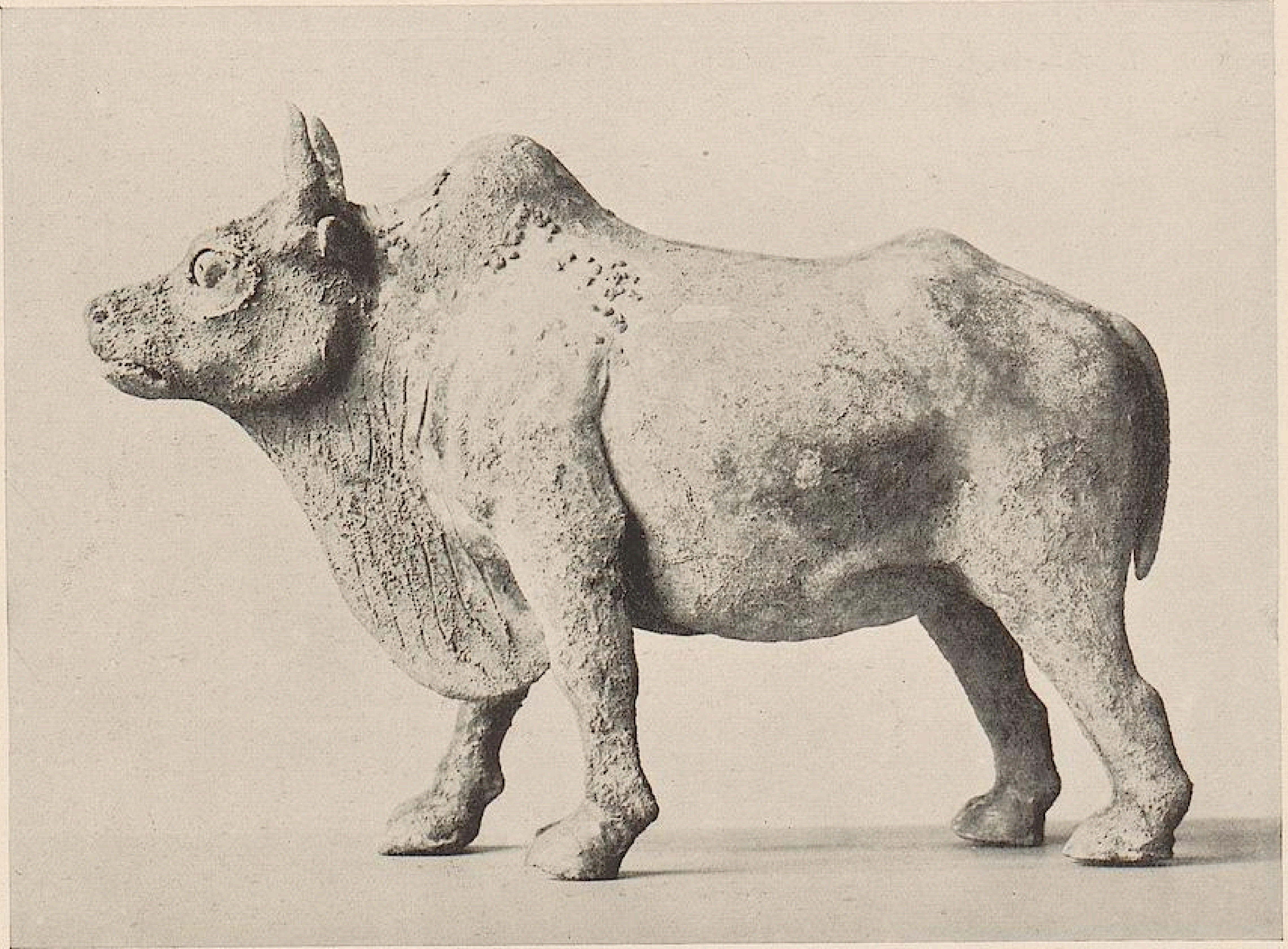
Am 12. Januar 1929 wurde in derselben Akademie der Künste wieder eine Ausstellung ostasiatischer Kunst eröffnet. Die Initiative geht aber diesmal von einer privaten Vereinigung, der nicht ganz vier Jahre alten Gesellschaft für Ostasiatische Kunst aus, der die Akademie nur Gastfreundschaft und Schutz gewährt, und die Ausstellung beschränkt sich auf China, also ein engeres Gebiet als ihre Vorgängerin, die ganz Ostasien umfaßte. Dafür haben sich etwa hundertsiebzig Aussteller aus fast allen Ländern Europas und aus den Vereinigten Staaten an ihr beteiligt, sie ist also schon als die erste wirklich internationale Kunstausstellung in Deutschland seit dem Beginne des Weltkrieges denkwürdig. Ihr Umfang ist um das Doppelte, ihr materieller Wert um ein Vielfaches größer als 1912. Und vermutlich wird es diesmal auch den Berlinern gelingen, den Weg in die Akademie zu finden.

Denn die Geltung der ostasiatischen, vor allem der chinesischen Kunst, hat sich inzwischen auch in Berlin über alle Meinereien erhoben. Bis vor wenigen Jahrzehnten beruhte sie fast ausschließlich auf dem Porzellan, das ja in Europa fast ebenso lange gesammelt worden ist, wie es Sammlungen und Sammler gibt. Es ist auch in der Ausstellung reich vertreten, reicher als auf irgend einer ihrer Londoner oder Pariser Vorgänger, nicht weil der deutsche Besitz besonders reich wäre, sondern eher aus dem entgegengesetzten Grunde. Die öffentlichen Sammlungen von London und Paris können sich solcher Porzellanschätze rühmen, daß Ausstellungen im günstigsten Falle zu ärmlichen Wiederholungen herabgedrückt würden. In Deutschland kann nur die Porzellansammlung des Dresdener Johanneums neben ihren Londoner und Pariser Schwestern genannt werden, ihr Reichtum an imponierenden Prachtstücken und die dokumentarische Beglaubigung ihres Besitzes mag ihr sogar den Vorrang sichern. Der Hauptteil ihrer Bestände geht aber auf die Käufe der sächsischen Herrscher zurück, die von allen porzellanwütigen Fürsten am eifrigsten und glücklichsten gesammelt haben, aber im Geschmacke ihrer Zeit und der Importeure befangen waren. So fleißig in neuester Zeit an



GEFÄSS FÜR OPFERWEIN. BRONZE. CHOU (1122–255 VOR CHR.)

BES : G. EUMORFOPOULOS, LONDON



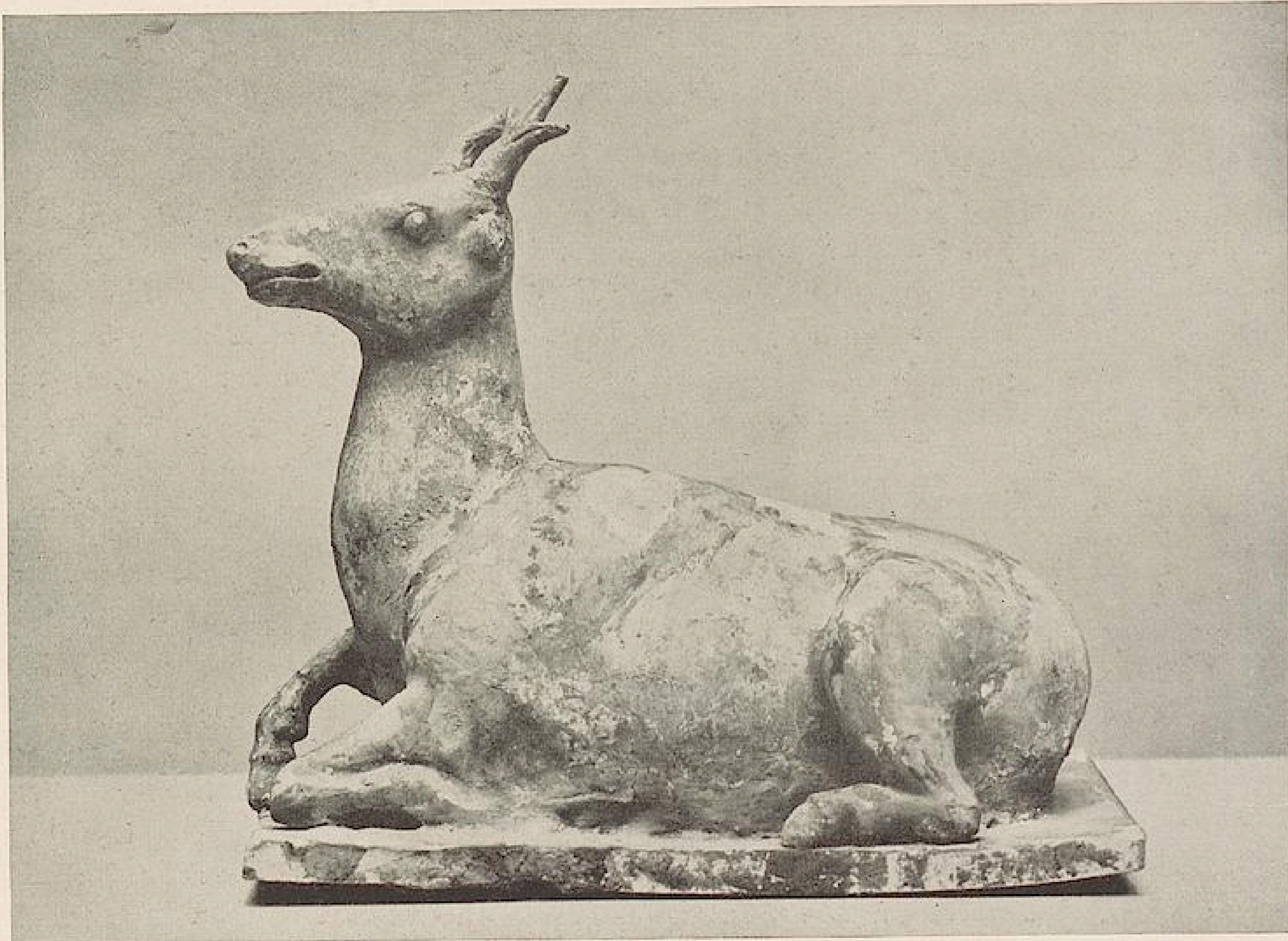
BÜFFEL. BEMALTER TON. NORD-WEI (386–534)
BES.: OSTASIATISCHE KUNSTABTEILUNG, BERLIN

dem Ausbau der Sammlung gearbeitet worden ist, so war doch mit den verfügbaren Mitteln nur sehr wenig von dem zu erlangen, was uns erst das neunzehnte Jahrhundert von dem chinesischen Porzellan offenbart hat. So gibt selbst der Reichtum des Johanneums auch von dieser einen Gattung einer chinesischen Kunst nur eine recht einseitige Vorstellung. Der öffentliche Besitz Berlins besagt neben den Londoner und Pariser Museen erst recht nichts. Die Ausstellung der Akademie bedeutet also wenigstens für Berlin und Deutschland auch auf diesem Gebiete eine Offenbarung, selbst nach der trefflichen, damals einfach bewundernswerten Leistung Robert Schmidts in Frankfurt von 1923. Von den klassischen Formen des jüngeren chinesischen Porzellans ist eigentlich nur das Sang de boeuf, das wunderbar leuchtende Scharffeuerrot des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts, nicht seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Dafür zeigen die beiden Vasen des Amsterdamer Reichsmuseums die kostbarste Spielart des Porzellans, das schwarzgrundige émail sur biscuit in seiner größten Glorie. Diese Schmelzfarbenmalerei auf gebranntem unglasierten Scherben, das stärkste an farbiger Wirkung, was die Keramik hervorgebracht hat, kommt überhaupt zu vollster Geltung. Die Berliner Privatsammlungen verfügen namentlich über einen schier unerschöpflichen Reichtum an plastischen Werken dieser Technik, zierlichen Dekorationsstücken, die an Glanz und Feuer der Glasurfarben wie an Vollendung der Technik alles Meißen hinter sich lassen, plastisch allerdings häufig versagen und dem Wesen des Stoffes Gewalt antun. Das Singvogelpaar der Sammlung J. Goldschmidt leistet an sinnlichem Raffinement wohl das äußerste, während das Fabeltier der Sammlung Klemperer (Nr. 970) durch seine vollendete plastische Form beinahe aus dem Rahmen dieser Kunst fällt. Es stellt sich würdig neben die



SITZENDE KUAN-YIN. HOLZ. 12.—13. JAHRHUNDERT

BES.: J. GOLDSCHMIDT, BERLIN



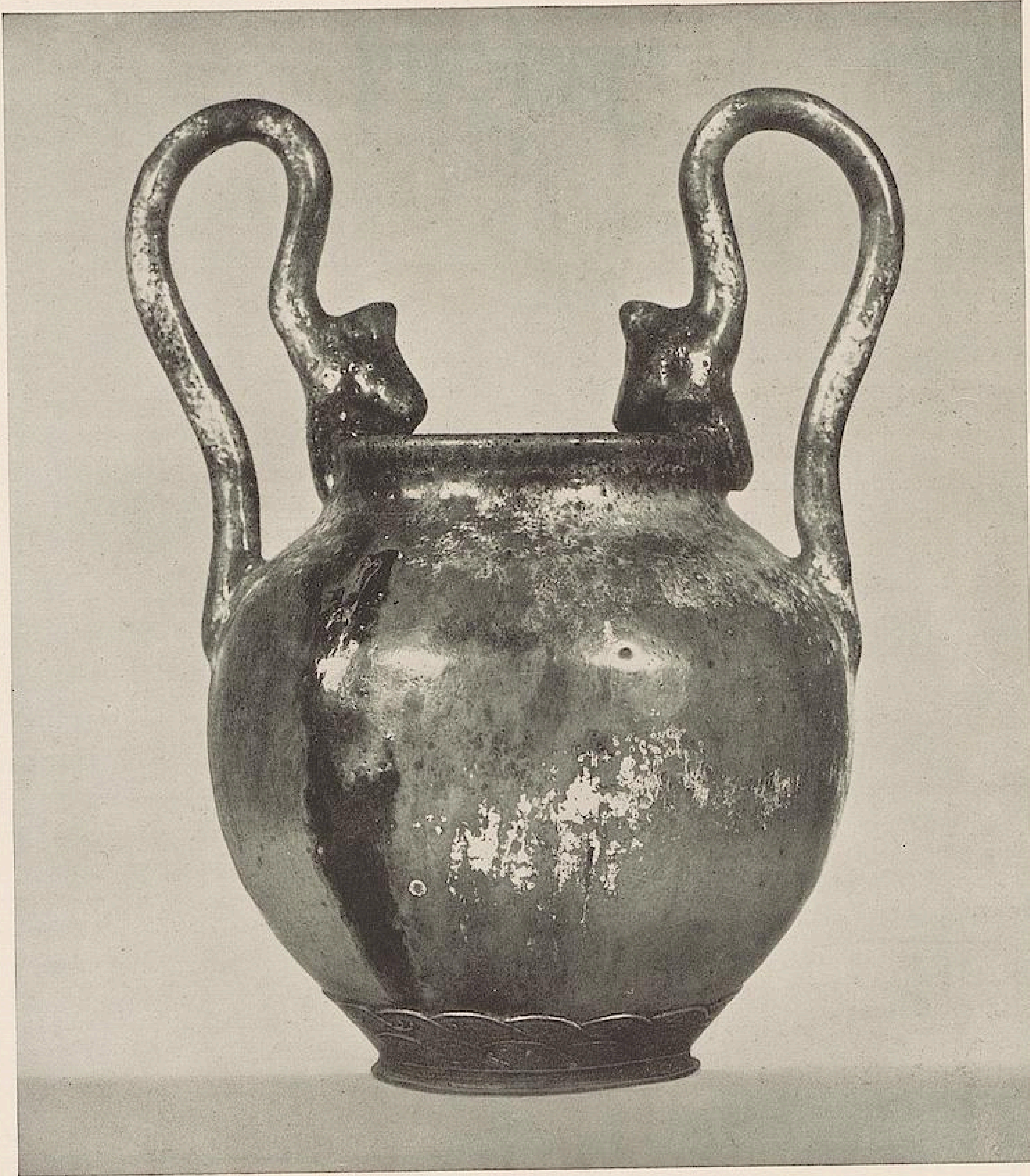
LIEGENDER HIRSCH. GLASIERTER TON. T'ANG (618–906)

BES.: TH. SIMON, BERLIN

glücklichsten Schöpfungen der chinesischen Porzellanplastik, die Blancs de Chine mit ihrem etwas glasigen aber milden Weiß, unter denen der büßende Buddha der Sammlung S. Wassermann hervorragt. Die höchste abstrakte Schönheit erreichen in dieser fast überraffinierten Dekorationskunst die „Pfirsichblüten", wie die schöngeformte Vase des Herrn Worch und die geisterhafte Flasche der Sammlung Bärwald. Das unbeschreiblich sanfte Rot, in gewissem Sinne der Gegensatz zu der Glut der Ochsenblutvasen, und die zierliche Form heben diese wunderbaren Gefäße aus der etwas bunten Porzellanwelt beinahe heraus. Ein ähnlicher Geist lebt in der korallenroten Vase der Sammlung Bärwald und den milden Monochromen aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (Nr. 856, Sammlung Schiller, London), die in China außerordentlich geschätzt werden, auf der Ausstellung aber beinahe fehlen. Ich wage das Geständnis, daß mir diese freien Nachschöpfungen der Sungtöpfereien, die in dieser Zeit längst kostbarster Besitz der vornehmsten Sammler geworden waren, den Originalen — wenigstens denen, die wir zu kennen glauben — nicht ganz selten überlegen scheinen. In der Porzellankunst haben sie ihre Gegenbilder eigentlich nur in den fast körperlosen Weißporzellanen der frühen Mingzeit (fünfzehntes Jahrhundert), von denen die Nr. 688 und 689 eine Vorstellung geben. Derselben Zeit gehört mit Sicherheit — wie selten wagt sich in China dieses Wort hervor! — die an sich ziemlich gleichgültige Seladonschale im Kasseler Landesmuseum an, die um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein Graf von Katzenellenbogen durch eine edle spätgotische Fassung auszeichnete – ein beredter Zeuge für die Wanderungen des Seladon bis nach Westeuropa und für die Schätzung, die es in dieser gewalttätigen Zeit als Schützer vor Gifttränken genoß. Die Schale ist die älteste in Europa gefaßte chinesische Töpferei, die wir bisher kennen, der Vorgänger einer langen Reihe von Versuchen ähnlicher Art, die wir auf der Ausstellung bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts verfolgen. In der üppigen Gruppe einer Bronzeuhr und eines Leuchterpaares, die um vier chinesische Fabellöwen vom Ausgange des siebzehnten Jahrhunderts komponiert ist (Residenzmuseum, München), hat sich der chi-

nesische und europäische Zeitgeschmack zu einem besonders merkwürdigen Gebilde vereinigt.

Äußerlich gleichwertig tritt neben diese Porzellankunst, das China, wie es sich das siebzehnte und entstiegen. Die chinesischen Sakralbronzen allerdings haben immer die höchste Schätzung der Chinesen genossen und ihre Schreiblust zu eifrigster Tätigkeit ermuntert. Aber ihr Interesse hat fast



VASE MIT DRACHENHENKELN. STEINZEUG. SUNG (960—1279)
BES.: O. RÜCKER-EMBDEN, PARIS

achtzehnte Jahrhundert malte, die Eroberung des zwanzigsten Jahrhunderts, das alte China. Von dem, was die Säle 6—11 zeigen, war vor fünfundzwanzig Jahren vermutlich nichts in europäischen und sehr wenig in chinesischen Sammlungen; das meiste ist erst in diesen zweieinhalb Jahrzehnten der Erde ausschließlich den Inschriften gegolten, Form und Farbe war ihnen beinahe gleichgültig, wie schon die trostlose Verputzung der Bronzen in der kaiserlichen Sammlung demonstriert. Wir wollen darum keinen Stein auf sie werfen, denn wir sind lange genug an den chinesischen Sakralgefäßen blind vor-

übergegangen. Noch vor dreißig Jahren prallte ein Japaner, dem eine Ahnung von der chinesischen Bronzekunst aufgegangen war, an der hoffnungslosen Gleichgültigkeit selbst der Pariser Sammler ab. Heute sehen wir in diesen Bronzen, die wahrscheinlich mit Recht, aber ohne schlüssigen Beweis dem ersten vorchristlichen Jahrtausend, der Chou-Dynastie, zugeschrieben werden, Kunstwerke, die über alles Kunstgewerbe, ja über alle Gerätekunst weit hinausgehen, Werke von einer Intensität des Ausdruckes, neben der alles spätere, selbst die sogenannte hohe Kunst, beinahe spielerisch erscheint. Die majestätische Reihe monumentaler Bronzen — leider mehr aus fremdem als aus deutschem Besitze, denn die bedeutendste europäische Sammlung, die der Berliner Museen, ist nur mit einem jüngeren Werke beteiligt — ist außerhalb Ostasiens fraglos noch niemals an einer Stelle vereinigt worden: sie bildet das Allerheiligste der Ausstellung. Werke, wie die Widderbronze der Sammlung Eumorfopoulos in London, das dämonische Tiergefäß der Sammlung E. Meyer in New York, die gleichartige, aber durch die Patina in eine andere Welt entrückte Bronze des Herrn E. Worch, der prachtvolle Vogel der Sammlung Bliss in Washington, das denkmalhafte Weingefäß der Sammlung Rosenheim wirken wahrhaft erschütternd. Von manchen der frühen Jadearbeiten, etwa der großen Scheibe der Sammlung E. Meyer, selbst den straffen Formen der kleinen Jadezierate (Sammlung Hardt, Rosenheim, Kölner Museum) geht eine ähnliche, wenn auch mildere Wirkung aus. Ihr eigentliches Wesen offenbart diese taktile Kunst allerdings erst in der Hand.

Selten hat ein Volk eine stärkere innere Wandlung erlebt als das unwandelbare China bei dem Übergange von den Chou zu den Han (rund 200 vor bis 200 n. Chr.). Zwischen der dunklen Gewalt der Chou-Bronzen und der stürmischen Sinnenfreudigkeit, wie sie sich in dem unvergleichlichen Bären der Sammlung Stoclet, der prächtigen Toilettenbronze der Berliner Museen, im kleinen in der winzigen, aber grandiosen Bronzesau derselben Sammlung, den Kleinbronzen des Stockholmer Ostasiatischen Museums, dem entzückenden Jadehäschen der Sammlung Hardt ausspricht, klafft ein fast unüberbrückbarer Abgrund, der geschichtlich kaum zu verstehen ist, denn das Ideal der Han war der Wiederaufbau der Chou-Herrlichkeit. China stand aber damals nicht mehr allein, westliche, namentlich iranische Einwirkung offenbart sich überall, wird aber von der in sich gefestigten Kultur mühelos verarbeitet und schöpferisch weitergebildet. Wie stark und tief diese westöstlichen Kulturströme waren, offenbaren vor allem die Kozloffschen Funde in der Mongolei, ein Aggregat von chinesischen, skythischen, iranischen und selbst griechischen Elementen, das vor wenigen Jahren niemand für möglich gehalten hätte. Für China haben in dem zum ersten Male öffentlich ausgestellten kostbaren Besitze der Petersburger Akademie die herrlichen chinesischen Seidenstoffe, das Hauptausfuhrgut Chinas ins Römische Reich, und die 2 v. Chr. datierte Lackschale, der älteste chinesische Lack in Europa und das „Leitfossil" für diese Funde, die größte Bedeutung. Die noch sehr dunklen Beziehungen zwischen der chinesischen und der wahrscheinlich sehr „sogenannten" skythischen Kunst werden durch eine imposante Reihe von Kleinbronzen erläutert, wenn auch keineswegs geklärt, unter denen der schöne Kopf einer Hirschkuh in der Sammlung Bliss hervorragt.

In den nächsten Jahrhunderten wird die chinesische Welt durch das Eindringen des indischen Buddhismus völlig umgestaltet. An den Denkmälern aber können wir diese entscheidende Wandlung noch kaum verfolgen. Vorläufig kennen wir auch in dieser Zeit eigentlich nur die altchinesische Vorstellungwelt der Grabplastik, die sich in Berlin einen sehr großen Freundeskreis geschaffen hat und in der Ausstellung unter andern durch die beiden großartigen, reich geschirrten Gäule der Kunsthandlung Yamanaka, den Büffel der Berliner Museen, den mürrischen Wachtmeister der Sammlung Gutmann, die Männer- und Frauenfiguren der Sammlungen Th. Simon und Jaffé, die interessanten, weil örtlich zu bestimmenden Münchener Köpfe reicher als irgendwo bisher vertreten ist. Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß sich die buddhistische Plastik, die um die Mitte des fünften Jahrhunderts in ihrer chinesischen Form plötzlich fertig vor uns tritt, auf mancher Pariser Ausstellung sehr viel imposanter darbot. Die Herbeischaffung schwerer Steinskulpturen bietet eben fast unüberwindliche Hindernisse. Hier muß die bedeutendste Einzelsammlung in Europa, die des Freiherrn E. v. d. Heydt, die in den Berliner Museen als Leihgabe steht, als Ergänzung dienen. Die buddhistische Kleinplastik in

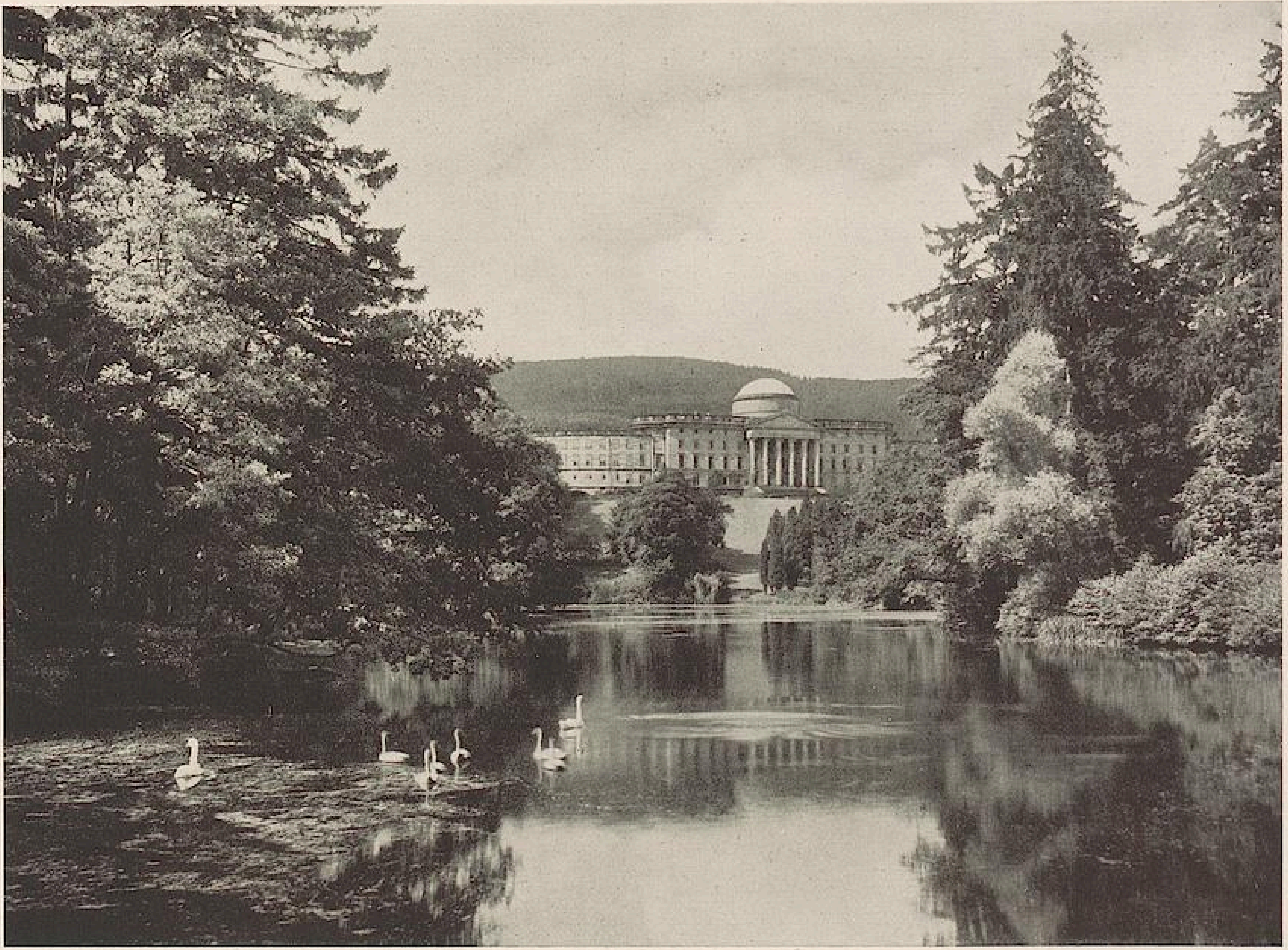
Bronze, sicherlich das künstlerisch wertvollste, kommt aber in dem Doppelbuddha des Louvre von 518, dem kostbaren Altar der Sammlung Berenson in Florenz von 529 und vielen Kleinbronzen meist Berliner Besitzes vortrefflich zur Geltung. Die glorreiche, ganz kosmopolitische Kultur der T'ang (siebentes bis neuntes Jahrhundert) wirkt stärker durch die unvergleichliche Schönheit des Metallgeräts, vor allem der Spiegel und Silberarbeiten (Sammlungen Frau C. R. Holmes, New York, Eumorfopoulos, London, Rosenheim und Museen, Berlin), als durch die religiöse Plastik, die durch einen kolossalen Buddhakopf, eine Neuerwerbung des Freiherrn v. d. Heydt, den Eingang zur Ausstellung beherrscht.

Im ganzen wird man den plastischen Genius der Chinesen eher in den Grabbeigaben finden, die mehr als die Hälfte eines großen Saales füllen und in Europa wohl noch niemals in solcher Zahl und Qualität vereinigt waren. Ihre beinahe fabrikmäßige Herstellung sieht man ihnen freilich selbst dann an, wenn, wie hier, Wiederholungen vermieden werden. Hier und da ist wohl auch ein Kuckucksei ins Sammlernest geraten. Ein verhältnismäßig bescheidener Platz ist daneben der Gefäßkeramik der T'ang eingeräumt worden, die ja durchweg Grabsurrogat ist und von der Gebrauchstöpferei nur eine sehr ungenügende Vorstellung gibt. Die allerliebste Miniaturstele und die kleinen Gefäße der Sammlung Schiller gehören trotzdem zu den köstlichsten Gebilden chinesischer Töpferhand. Für uns geht aber doch erst mit den Sung die keramische Sonne auf. Dank der Liberalität des Herrn Eumorfopoulos in London, des Herrn Koechlin in Paris u. a., die sich nicht gescheut haben, ihren kostbarsten Besitz den Gefahren des Transportes auszusetzen, können wir diese edelsten aller keramischen Kunstwerke Chinas nicht nur in allen ihren Typen, sondern auch in Einzelwerken von höchster Vollendung bewundern. Aber auch die deutschen Sammler sind in den letzten Jahren nicht müßig gewesen: manches Stück der Sammlungen Rosenheim, Steiner, Schönlicht, Ginsberg hält sich in Ehren auch neben den Pariser und Londoner Kostbarkeiten. In dem Raume der Sungkeramik beginnt mit einigen Resten von gewebten, bestickten und bedruckten Seidenstoffen aus den Turfanfunden des Museums für Völkerkunde auch die Reihe der Stoffproben, zu denen die Hanseiden und -stickereien Kozloffs am anderen Ende der Ausstellung die acht- bis neunhundert Jahre frühere Ergänzung bilden. Die Absicht, die reichen Schätze deutscher Museen und Kirchen an Stoffen der Mongolenzeit (dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert) zu einem anschaulichen Bilde zu vereinigen, ist leider an der Trägheit und dem Übelwollen der Besitzer gescheitert. Nur die Marienkirche in Danzig hat einen prächtigen Chormantel und einen großartigen für Ägypten gewebten Goldbrokat, die Gewebesammlung des Schloßmuseums einige kostbare Stoffabschnitte zur Verfügung gestellt. Ein Wort ist noch über die Sammlung chinesischer Lacke zu sagen, die bei allen älteren Ausstellungen fehlten, hier aber mit der Sammlung A. Breuer eines der kleineren Zimmer fast vollständig füllen.

Weniger gut steht es mit der Malerei, die eigentlich als die wichtigste und edelste aller chinesischen Künste, als die einzige, die den Chinesen selbst als Kunst erscheint, den breitesten Raum und die erste Stelle hätte einnehmen müssen. Da es zwecklos erschien, die seit Jahren in Berlin ausgestellten Gemälde der Berliner Museen in die Akademie zu übertragen und die übrigen europäischen Sammlungen chinesische Malerei beinahe ignorieren, war diese schmerzlich empfundene Lücke nicht auszufüllen. Einige aus Tun-huang stammende, sehr deutlich provinzielle Bilder des Musée Guimet vertreten den Stil der ausgehenden T'ang- und beginnenden Sungzeit, ein paar Proben aus den Berliner Museen, zwei Heiligenbilder der Freiburger Sammlungen die reife Sung- und die Yüan-Periode, andere ihren Stil. Die Malerei des fünfzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts macht die Pflaumenrolle der Berliner Museen und die Landschaftsrolle der Sammlung Breuer, neuere Bilder der Sammlung Krupp und anderer und das kostbare, stofflich sehr interessante hybride Werk des Castiglione, alias Lang Shih-ning, etwas anschaulicher. Eine wirkliche Vorstellung von chinesischer Malerei ist aus diesen wenigen Werken nicht zu gewinnen.

Im ganzen aber wird man der Ausstellung wenigstens die Anerkennung nicht versagen können, daß es ihr gelungen ist, von dem europäischen Besitze an chinesischen Kunstwerken ein ziemlich getreues und leidlich gerechtes, von persönlicher Vorliebe und Abneigung freies Bild zu geben.*

* Um nicht parteiischer zu erscheinen als ich bin, bemerke ich, daß die Abbildungen dieses Aufsatzes von der Redaktion ausgewählt worden sind.



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, VOM SEE GESEHEN

ABB. 3

PREUSSISCHE SCHLÖSSER

VON

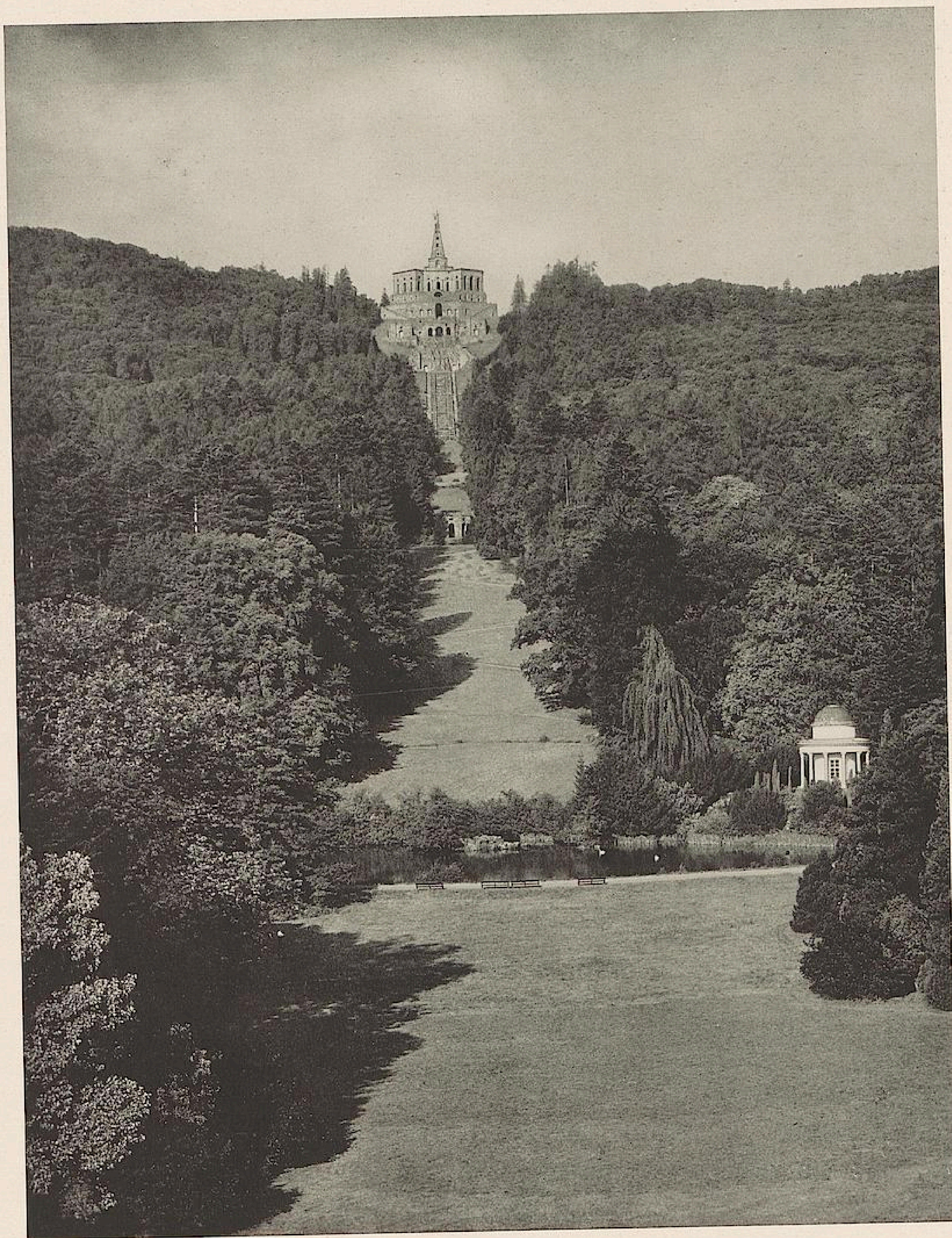
P. G. HÜBNER

I
Wilhelmshöhe

Vom Wilhelmshöher Tor der Stadt Kassel aus entwickelt sich fast genau nach Westen, gegen die Gebirgsmasse des Habichtswaldes hin, eine Achse von riesigen Ausmaßen; ihr Zielpunkt ist das auf der Höhe des Habichtswaldes liegende Oktogon mit der Herkulesstatue, dem Wahrzeichen des Kasseler Landes; fast auf halber Höhe liegt in der Bucht des Gebirges auf einer Stufe des Abhangs als mächtiger Querriegel das Schloß Wilhelmshöhe.

Wer zum erstenmal in das Halbrund tritt, das die Gebäude des Wilhelmshöher Schlosses heute bilden, und durch das breite, gerade Baumtal zu den Felsenkonstruktionen der Kaskaden und des „Riesenschlosses“ hinaufsieht, wird bewundernd

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind nach Photographien der Staatlichen Meßbildanstalt und mit Erlaubnis des Deutschen Kunstverlags G. m. b. H. hergestellt.



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, BLICK VOM SCHLOSS AUF DIE KASKADEN

ABB. I



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, FRONT NACH DEN KASKADEN

ABB. 4

feststellen, daß er vor einem der großartigsten Versuche steht, eine Landschaft mit Mitteln der Architektur im Sinne italienischer Gartenanlagen zu gestalten. Nur ein Drittel des ganzen Entwurfs wurde ausgeführt, doch hat die Natur ergänzt, was der Architekt nicht vollenden konnte, und es ist eine Gesamtanlage von eigentümlicher kraftvoller Größe entstanden.

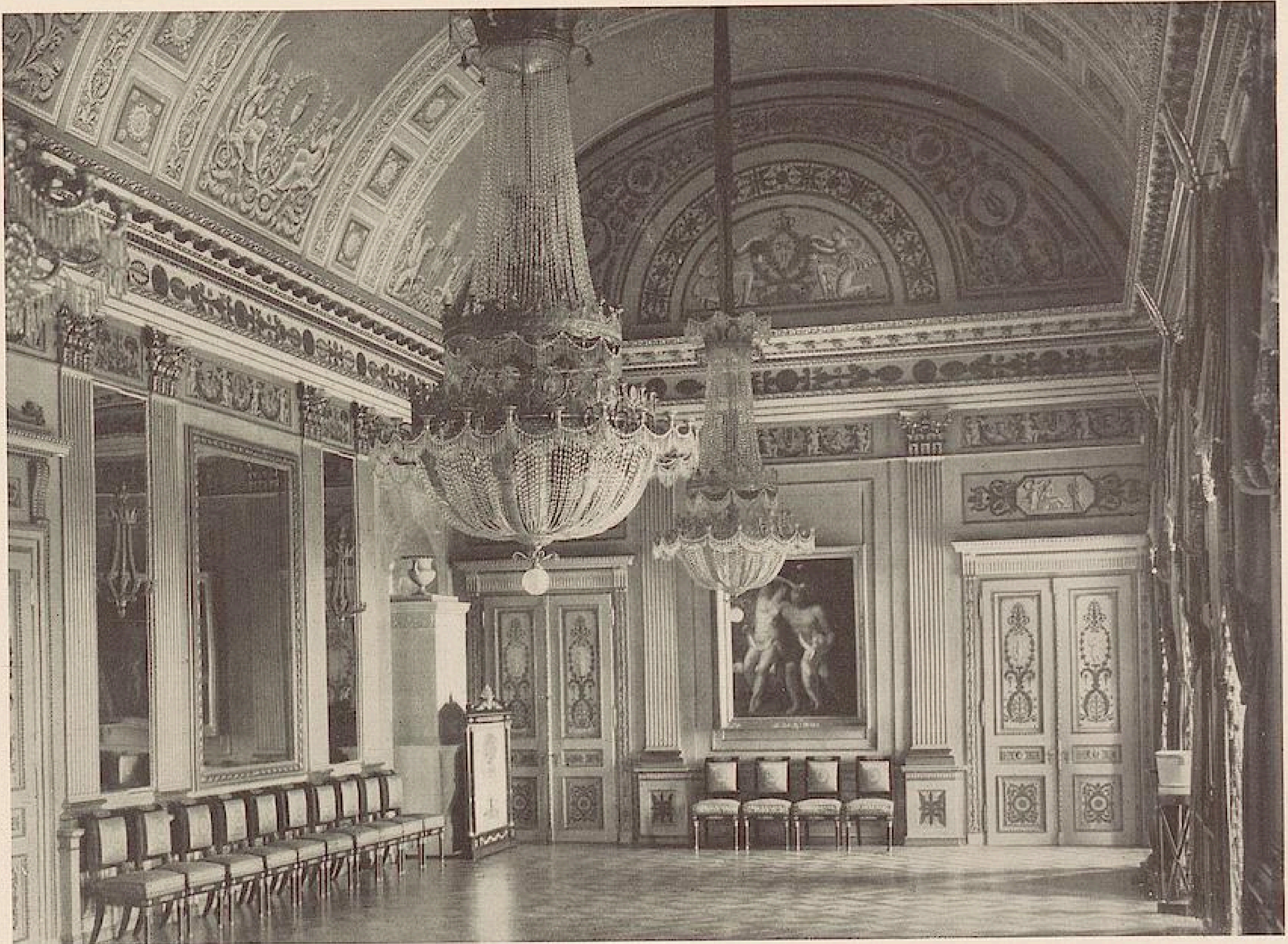
Der geistige Urheber des Planes, vom Rande der Hochfläche des Habichtswaldes die Kaskaden bis auf ein Schloß nach Art der römischen Villen — an der Stelle des jetzigen herunterzuführen, — ist Landgraf Karl (1670—1730), der zwar, wie die meisten Landgrafen von Hessen-Kassel, durch seine Truppenlieferungen gegen „Subsidiengelder“ nicht gerade rühmlich bekannt ist, der aber besonders durch die Begünstigung der französischen Einwanderer für die Kulturentwicklung Kassels entscheidende Bedeutung hat. Eine Reise nach Italien im Winter 1699—1700, während der die Villen bei Rom und die Wasserfälle von Terni eingehend besichtigt wurden, gab seinen Plänen feste Form. Er berief den römischen Baumeister Giovanni Francesco Guerniero, der die Pläne für die Ausführung entwarf und fünfzehn Jahre lang die Arbeiten an den Kaskaden und dem Oktogon leitete; 1717 erhielt die Oktogonpyramide ihre Krönung durch die riesenhafte Bronzenachbildung des farnesischen Herkules. Die allgemeine Übereinstimmung der heute noch ziemlich unverändert erhaltenen Kaskadenanlagen (Titelbild) mit den Wasserkünsten italienischer Villen ist klar; auch das Baumaterial ist ähnlich und verwittert in warmen schwärzlich grauen Tönen wie der in Rom verwandte Peperin; die ernste vulkanische Gebirgslandschaft, in der die Architektur eingebettet ist, entspricht den ernsten, großen Linien der Vulkanlandschaft bei Frascati oder in Südetrurien; doch während die Wasserkünste etwa von Bagnaia, Caprarola, Frascati in niedrigen, silbergrauen Steineichenwäldern oder Pinienhainen liegen, die als Kunstform wirken, nimmt hier das Gesamtbild durch den riesenhaften, ungebändigten Wuchs der Tannen und Buchen etwas düster Wildes an, zu dem auch die gigantische Unvollendetheit zu gehören scheint.

Die Verwendung des leicht verwitternden Tuffsteins, der nicht einmal dem römischen Klima standgehalten hätte, zum Bau des Oktogons hatte übrigens in kurzer Zeit eine schwere Gefährdung des Bauwerkes zur Folge; der ursprünglich leichte, beinahe durchsichtige Bau mußte überall durch Einbauten verstärkt werden, so daß er heute eine plumpe



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, GROSSE FONTÄNE

ABB. 2



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, FESTSAAL

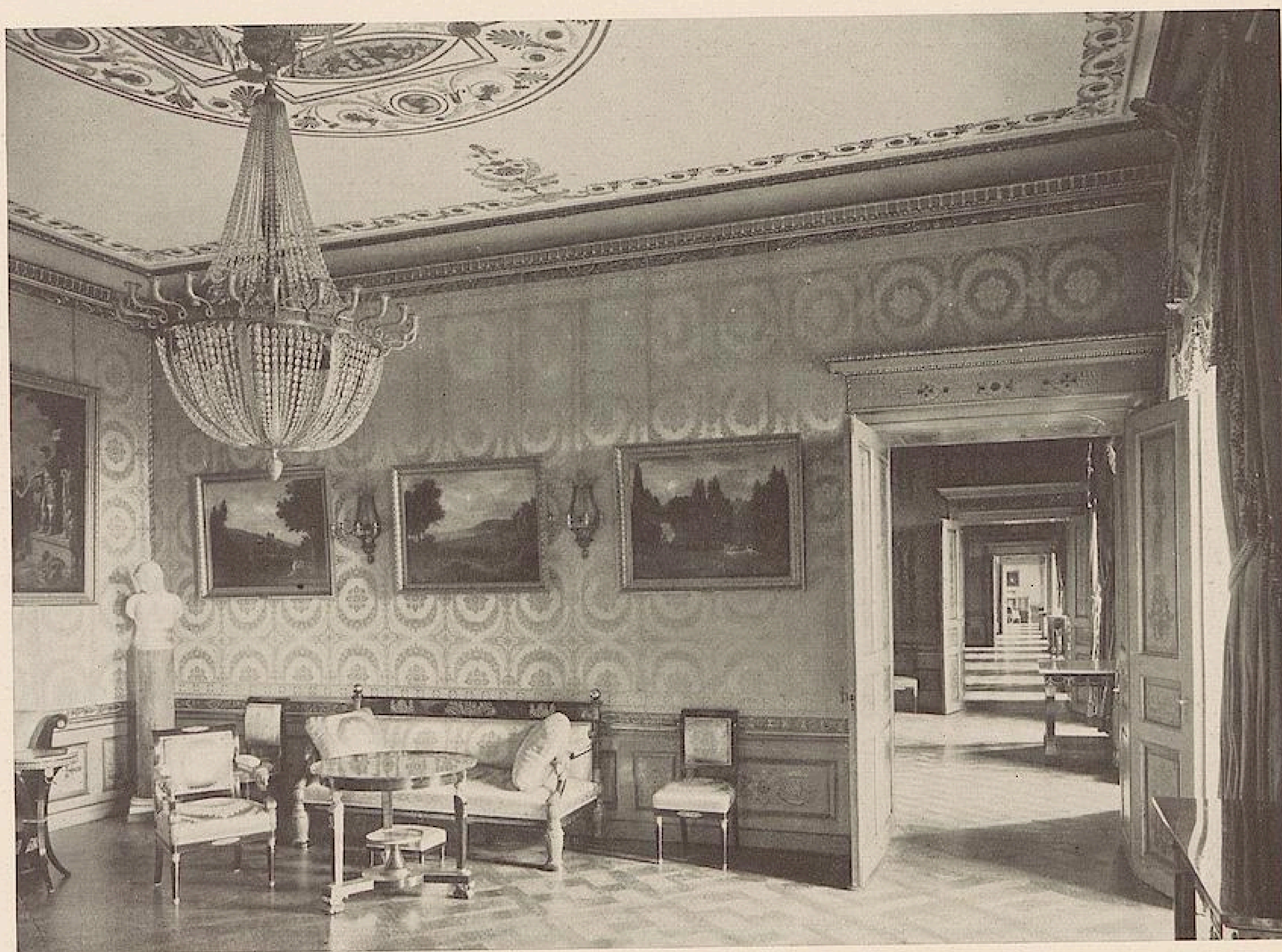
ABB. 6

Steinmasse ist. Der schwerfällige Eindruck wird noch verstärkt durch das Fehlen der Randbalustrade, die früher dem Beschauer einen weichen Übergang zum Horizont vermittelte; sie wurde während des siebenjährigen Krieges bei der Verteidigung des Oktogons durch schottische Truppen auf die Angreifer hinuntergestürzt.

Vom Herkules zog sich zu beiden Seiten der Kaskaden ein regelmäßig angelegter Park bis zu dem alten Schloß herunter; den Fußpunkt der Wasserkünste bildete die große Fontäne, in der Mitte eines regelmäßigen Bassins vor dem Schloß. Die Weiterführung der Kaskaden bis zum Schloß unterblieb aus Mangel an Geld.

Wie beinahe über alle architektonisch angelegten fürstlichen Parks in Deutschland brach auch über diesen gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Umwandlung in den englischen Landschaftspark herein. Zunächst in der Übernahme der kleinen Äußerlichkeiten des englischen Gartenstils, die Hirschfeld, den deutschen Theoretiker des Landschaftsgartens, begeisterten: „Man wird in der That von Verwunderung und Ehrfurcht erfüllt, indem man hier von einer Wohnung zur anderen, die so viele abgesonderte Einsiedeleyen sind, fortgeht, und bey dem Eröffnen der Thüre bald diesen, bald jenen griechischen Weisen in Lebensgröße natürlich abgebildet, und nach dem Kostum bekleidet, sitzen sieht, in einer Beschäftigung, die ihn charakterisiert. Plato unterrichtet seine Schüler, Sokrates liest im Gefängnis; alle übrige erscheinen in ihren liebsten Studien. Man sieht hier den Pythagoras, den Heraclit, den Anaxagoras, den Democrit, der die Natur so fleißig studierte, und ganze Tage allein in einem kleinen Gartenhause zubrachte. Jeder hatte sein besonders Haus, und selbst Diogenes seine Tonne; doch diesen sonderbaren Mann möchte ich mit seinem Faß etwas seitwärts ins Gebüsch wälzen."

Diese uns kindlich anmutenden Verschönerungen



SCHLOSS WILHELMSHÖHE, WOHNZIMMER

ABB. 7

des Parks rührten indessen nicht an dem Kern des Ganzen; erst Landgraf Wilhelm IX. (nach dem Reichsdeputationshauptschluß Kurfürst Wilhelm I.), der ein Jahr vor dem Tode Friedrichs des Großen die Regierung antrat, unternahm die grundlegende Umgestaltung des Parks zum englischen Landschaftsgarten. Er hat der Wilhelmshöhe ihre jetzige Gestalt und nach Erbauung des jetzigen Schlosses auch den Namen gegeben. Nur die Kaskadenanlagen Guernieros blieben unberührt; im übrigen wurden alle regelmäßigen Formen der Wasserbecken, Baumpflanzungen und Wege durch unregelmäßige, „natürliche“ ersetzt; das Ganze wurde nach dem Ausdruck der Beteiligten „heroisch“ umgestaltet. Man mag bedauern, daß der große Gedanke der Anlage dem schwächlichen Vorhaben zum Opfer fiel, der künstlerischen Gestaltung der Landschaft „natürliche“ Formen zu geben; indessen hat hier die Großartigkeit der Gebirgslandschaft und die Üppigkeit des Baumwuchses auf dem vulkanischen Boden im Laufe des vergangenen Jahrhunderts den besten Gedanken des englischen Gartens glänzend verwirklicht. Die herrlich gewachsenen Einzelbäume und Baumgruppen des Parks von Wilhelmshöhe finden in Deutschland nicht ihresgleichen, und man kann nur bedauern, daß Pückler die Gärten von Muskau oder Babelsberg im märkischen Sande anlegen mußte.

Die Wasserkünste im unteren Teil des Parkes wurden ins Malerische verändert und erweitert. Es entstanden der Aquädukt, die Teufelsbrücke, der Steinhöfer-Wasserfall, alle die Wasserkünste, die der heutige Besucher auf der Wanderung nach dem Fuß der Kaskaden trifft. Auch die Hauptfontäne wurde aus der Mittelachse entfernt und an das Ufer des jetzigen, unregelmäßigen Fontänenteichs versetzt (Abb. 2). Unterhalb des Schlosses wurde der „Lac“ angelegt, von dem aus man den für den englischen Parkstil typischen malerischen Blick auf das Schloß hat (Abb. 3).



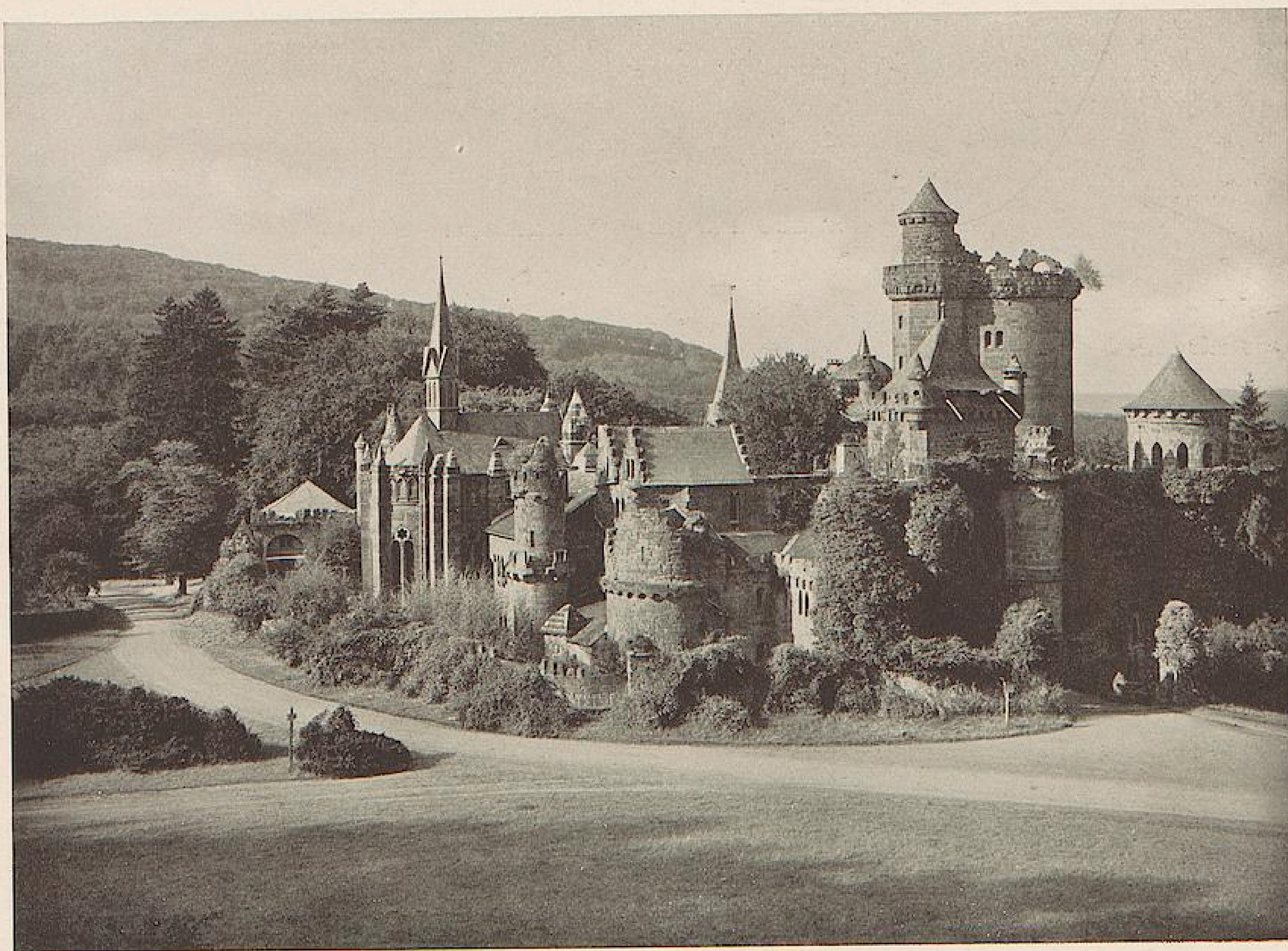
SCHLOSS WILHELMSHÖHE, RUNDER SPEISESAAL
ABB. 5

Die Neugestaltung von Wilhelmshöhe wurde durch die Errichtung des jetzt bestehenden Schlosses (1786—1800) vollendet. Der Entwurf zum Schloßbau rührt her von Simon Louis du Ry, dem hessischen Oberbaudirektor, der einer eingewanderten Hugenottenfamilie entstammte und mit seinen Bauten der Neustadt von Kassel das Gepräge gegeben hat. Leider ist das Schloß noch schlimmer als das Herkulesoktogon durch spätere Veränderungen entstellt worden; der ursprüngliche Baugedanke ist kaum noch erkennbar. Der Gesamtbau war — in leichter Abwandlung der in Wilhelmstal noch streng durchgeführten Triklinienanordnung — in drei Teile aufgelöst, ein Mittelgebäude und zwei Flügelbauten, die im stumpfen Winkel zueinander standen und nur durch Terrassen in der Höhe des Sockelgeschosses verbunden waren. Aus dem Innern des Gebäudebogens, aus dem heute der Blick gegen die Ebene verschlossen ist, sah man über die Verbindungsterrassen hinweg in die Ferne der Fuldalandschaft; beim Anblick von unten erschien statt der heutigen drohend öden Gebäudemassen eine leichte rhythmisch gegliederte Baugruppe. Der Verfolgungsangst des vorletzten Kurfürsten, der mit seiner schrankenlos entwickelten Mätressenstaatswirtschaft eine der unerfreulichsten Erscheinungen unter den deutschen Fürsten des neunzehnten Jahrhunderts ist, entsprang die lieblose, festungsartige Aufmauerung der beiden Verbindungsterrassen bis zur Höhe der Schloßflügel (Abb. 3 u. 4).

An dem zuletzt errichteten Hauptgebäude in der Mitte wurde gegenüber dem Plan du Rys eine wesentliche Änderung auf Betreiben seines späteren Amtsnachfolgers Jussow durchgeführt. Die vorgelegten Säulen wurden durch drei Stockwerke geführt und als Vorhalle mit Giebel ausgebildet, eine Änderung, die sicher nicht zugunsten des Gesamteindrucks ausgefallen ist. Im Innern hat das Hauptgebäude nur in den Festsälen des Obergeschosses das Dekorationssystem aus der Zeit der Erbauung einigermaßen bewahrt (Abb. 5). Die unteren Räume wurden erst durch Jerome Napoleon, der hier von 1807—1813 die üppige Hofhaltung des Königreichs Westfalen führte, zur repräsentativen Wohnung ausgebaut. Aus dieser Zeit ist z. B. der Innenausbau des runden Speisesaals, der die zarte Geistigkeit des deutschen Empires wohl am reinsten zeigt (Abb. 6); vielleicht stammt der Entwurf von Leo Klenze, der auch das Theatergebäude neben dem Schloß für Jerome ausführte. Als der schon genannte vorletzte Kurfürst von Hessen, Wilhelm II., zur Regierung kam (1821)

wurde für seine Mätresse, die Gräfin Reichenbach, die Innenausstattung des Hauptgebäudes in prächtigster Weise erneuert. Diese Einrichtung im Stil des prunkvollen, kalten, nicht sehr erfindungsreichen späten Empire beherrscht den Eindruck, den der heutige Besucher beim Durchschreiten des Schlosses empfängt (Abb. 7).

Es ist bezeichnend für die zersetzende Wirkung der romantischen Ideen auf die Architektur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, daß bei der Erbauung des Schlosses geplant war, die Seitenflügel mit ruinenhaften Aufsätzen zu versehen, etwa wie es beim Schlößchen auf der Pfaueninsel geschah, und daß allen Ernstes erwogen wurde, das Mittelgebäude fortzulassen und den Raum zwischen den beiden Seitenflügeln mit einem Ruinenfeld zu füllen. Glücklicherweise erhielt die Ruinenromantik ein anderes Tätigkeitsfeld; etwas oberhalb des Schlosses im Park wurde eine ganze Burgruine aufgeführt, die nach dem hessischen Wappentier so genannte Löwenburg (Abb. 8). „Dieses Gebäude," schreibt Jussow, der Urheber des Entwurfs und Leiter der Bauarbeiten, „das der ersten Idee nach, nur durch die Vorstellung einer alten Warte und weniger Reste zerfallener Mauern die Erinnerung der verflossenen Zeiten zurückrufen sollte, ist seit dem Anfange seines Baues bis zu einer beträchtlichen Größe erweitert worden, indem des Herrn Landgrafen Hochfürstliche Durchlaucht jene erste von Höchstdenenselben mit so glücklicher Auswahl des Platzes gefaßte Idee in die eines ganzen gothischen Bergschlosses umzuschaffen gnädigst geruhet haben." Das „gotische Bergschloß", das man nach Abbildungen für ein Korkmodell halten möchte, diente dem Wunsche des Landgrafen nach diskreter Zurückgezogenheit mit seinen Favoritinnen; um so merkwürdiger ist es, daß er dort sich auch eine Gruft bauen ließ, in die er zu Zeiten hinunterstieg, um zu meditieren. In der Gruft ist er im Jahre 1821 tatsächlich, mit phantastisch mittelalterlichem Zere-



LÖWENBURG IM PARK VON WILHELMSHÖHE

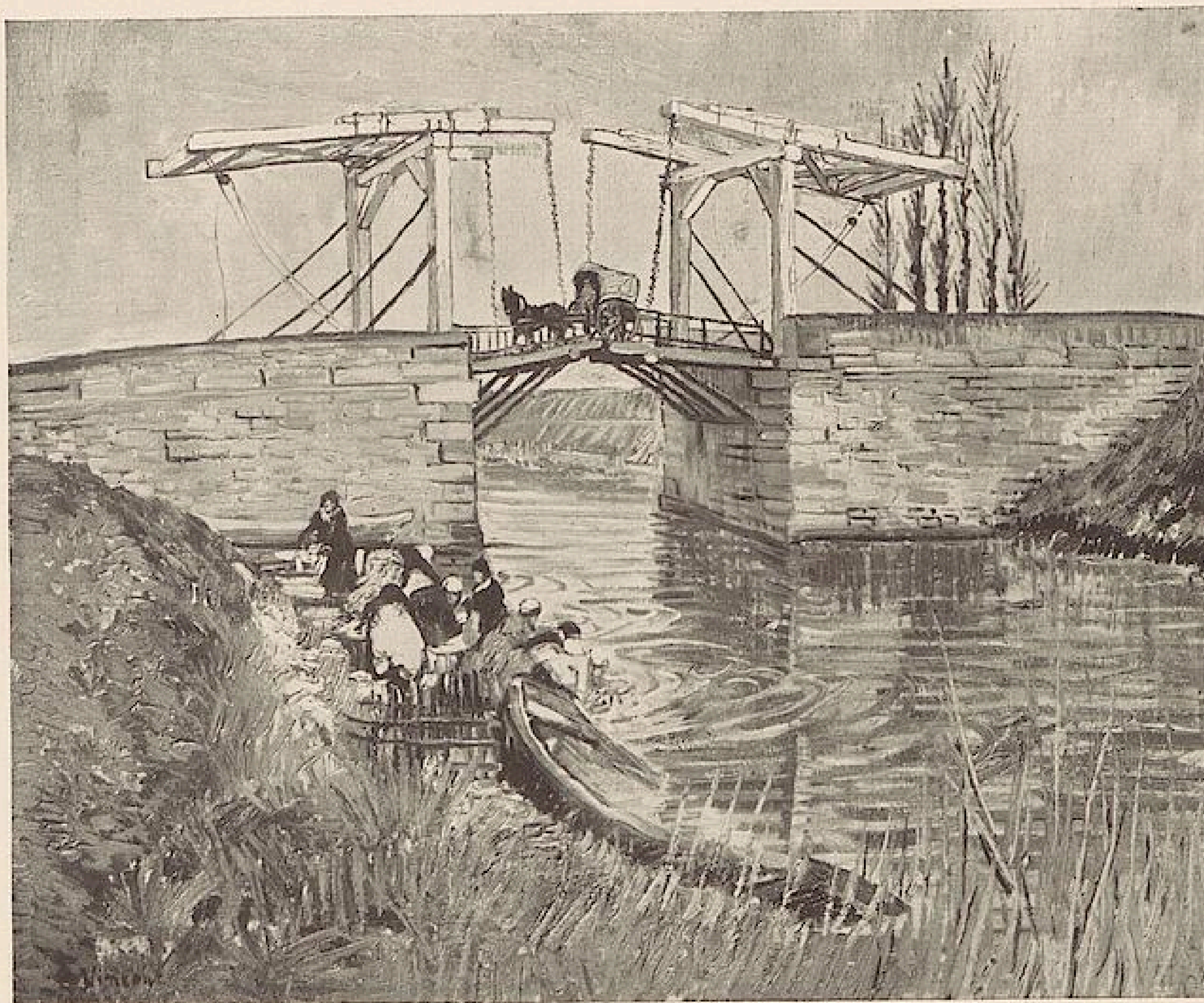
ABB. 8

moniell laut siebenundsiebzig Programmnummern, beigesetzt worden. Bekanntlich hat Immermann die Burg zur Heimat der sechs seltsamen Söhne des Kastellans Piepmeyer gemacht. Zur Ausstattung der Löwenburg wurden aus Schlössern und Kirchen altertümliche Gegenstände gesammelt; die Burg wurde so zu einem Museum hessischer Altertümer der Renaissance- und Barockzeit, die heute zum Teil im Kasseler Landesmuseum ausgestellt sind.

In den letzten hundert Jahren haben Schloß und Parkanlage von Wilhelmshöhe keine wesentliche Umgestaltung erfahren. Nach der Auflösung des Kurfürstentums Hessen wurde Wilhelmshöhe preußisches Staatseigentum; das preußische Königshaus hatte nur das Nutzungsrecht an den Besitzungen. So erklärt es sich, daß weder Neubauten noch größere Veränderungen vorgekommen sind, obwohl der preußische Hof jahrzehntelang in Wilhelmshöhe seine Sommerresidenz hatte.



VINCENT VAN GOGH, DER BARMHERZIGE SAMARITER. NACH DELACROIX. 1890



VINCENT VAN GOGH, BRÜCKE BEI ARLES. 1888

GEDANKEN ÜBER VAN GOGH

GELEGENTLICH DER AUSSTELLUNG DER SAMMLUNG KRÖLLER-MÜLLER IM KRONPRINZENPALAIS

VON

KARL SCHEFFLER

Die Bewegung um van Gogh kommt nicht zur Ruhe. Immer noch wirkt das ekstatische Menschentum, wirkt die erregte und erregende Kunst dieses Künstlers nach. Und immer wieder ist man gezwungen, sich zu fragen, ob in dieser leidenschaftlichen Wirkung mehr Fruchtbares oder mehr Störendes ist. Die Gefahren, die bisher schon von dieser genialen Persönlichkeit ausgegangen sind, werden angedeutet, wenn man daran erinnert, daß religiöse Schwärmerei ansteckend wirken kann und daß in van Gogh viel religiöse Schwärmerei war. Ein Problematisches und eben darum auch Faszinierendes seiner Erscheinung liegt darin, daß er sich nicht „in die Reihe" gestellt hat. Er ist aufrührerisch, anarchisch hervorgetreten, er war ein Einmaliger. Ein Bekenner war er, eine Gestalt, die einem Roman Dostojewskis entsprungen zu sein scheint. Was immer er tat: er meinte es apostolisch. Das Wunder ist nun, daß er bei solcher Anlage kein Gedanken- und Ideenmaler wurde, sondern ein ungewöhnlicher malerischer Gestalter. Ja, er hat nicht einmal — nach Gauguins herrischer Forderung — aus dem Kopf gemalt, sondern fast nur nach der Natur. Vor der Natur erst wurde er phantasievoll, vor der Erscheinung nur konnte er abstrahieren und — über-

stark oft — das Sichtbare übertragen. Dabei war van Gogh nicht unbedingt ein geborener Maler; er war von Hause aus nicht ein Auge und nur ein Auge. Neben der Malerei hatte er in seiner Jugend viele andere Götter. Und doch wurde er dann ganz ein Maler und ein schwärmendes Auge. Auf dem seltsamsten Entwicklungsweg, den man sich denken kann. Zuerst war ihm das Zeichnen und Malen nur ein Mittel, um von den Leiden des Lebens zu zeugen; doch endigte sein fanatisches Autodidaktentum in einer Malerei um ihrer selbst willen. Der soziale Symbolismus verwandelte sich in einen optischen Symbolismus. Legenden und Allegorien hat van Gogh nie gemalt, und die Armeleute-Malerei war eine Jugendepisode; der Symbolismus der besten Zeit bestand darin, daß der Natureindruck gleichnishaft gemacht wurde, daß der blühende Baum zum Sinnbild des Blühens an sich, ein Wind zum Gleichnis alles Wehens, der Frühling zur Symphonie des Wachsens wurde.

Selbst ein so wohl gegründetes Wollen, ein so ins Symbolische gesteigerter Naturalismus ist in der Malerei gefährlich. Denn alle Symbollust drängt zum Ornamentalen, und dieses streift leicht am Kunstgewerblichen. Van Goghs Form ist darum eine merkwürdige Mischung von spontaner Anschauung und dekorativen Pinselarabesken, von sinnlichen und gedanklichen Elementen. Kein anderer hätte zwischen diesen Widersprüchen zu balancieren vermocht wie er. Formen, die einander sonst ausschließen, erscheinen organisch verwachsen. Wenigstens in den besten Bildern und Zeichnungen. Nur ist das ganz Meisterhafte nicht eben häufig im Lebenswerk van Goghs. Wenige Künstler seines Ranges sind so ungleich gewesen. Nur diesem dauernd von einer Geisteskrankheit bedrohten Lebenswerke konnte es widerfahren, was wir eben erlebt haben: daß eine lange Reihe von Bildern angezweifelt wird, und daß es damit wahrscheinlich noch gar nicht zu Ende ist.

So läßt sich also das Allerpersönlichste am erfolgreichsten fälschen? Ein Persönliches dieser Art: ja; weil es sich nämlich eines selbstgeschaffenen Stils bedienen muß, der in schwächeren Werken notwendig zur Manier werden muß. Manier ist die Sprache eines Bekennertums, das vom Subjekt, nicht vom Objekt das Gesetz empfängt. Dramatische Spannung ist für Maler überhaupt ein bedenklicher Zustand. Alle großen Maler verhalten sich der Natur gegenüber abwartend, ihr Beobachten ist wie ein Hinhorchen. Wer durch das Auge lebt, muß stille sein können. Van Goghs Bilder aber schreien. Sie sind übermäßig. Der Pinsel „peitscht" die Leinwand, die Erscheinung wird übercharakterisiert, die Malerei ist nicht selten so pastos, daß ein hohes Relief entsteht, die Forderung nach der schönen Oberfläche ist ganz mißachtet. Es tut sich der merkwürdige Widerspruch auf, daß eine Reihe von Meisterwerken entstehen und daß diese Meisterwerke in gewisser Weise die Kunst vernichten. Van Goghs Leben war ein einziges großes Opfer im Dienste der Idee. Als solches ist es schlechthin ehrwürdig. Aber man darf sich nicht darüber täuschen, daß dieser Unbedingte, während er sich selbst zerstörte, auch in die Kunst den Keim der Selbstzerstörung hineintrug. Nietzsche hat einmal geschrieben, kein Denker seit alter Zeit habe vielleicht das Wunder der Inspiration erfahren wie er. Der Gedankensturm, den Nietzsche meinte, hat ihn zu kühn formulierten Weisheiten geführt, aber hat ihn auch zum Aphoristischen verdammt und nicht selten zur Wortrenommage. Van Gogh hätte ähnlich von sich sprechen können. Er war ein inspirierter Mensch. Darum gelang ihm das ganz Neue mit dem Ewigkeitszug; darum konnte er schnell aber auch zum Manieristischen herabsinken. Diese Art Inspiration scheint ein Merkmal krankhafter Spannung zu sein. Sie ist ein Phänomen; doch ist sie nicht im organischen Sinne vorbildlich und schulbildend — sie schafft Einmaliges. Man kann von van Gogh sagen: es ist leicht, ihn nachzuahmen, unmöglich aber, ihm nachzuahmen. So wie es unmöglich ist, im Sinne Nietzsches zu leben, leicht aber einen Aphorismus im Stil Nietzsches zu schreiben. Man ehre van Gogh, man liebe ihn, man begeistere sich für sein Bestes: aber man folge ihm nicht durch dick und dünn.

Es wirft ein entscheidendes Licht auf alles andere, daß im Malerleben van Goghs eigentlich nur zwei Jahre zählen: die Zeit nach der Abreise von Paris. Das beweist auch wieder diese schöne und bedeutende Ausstellung im Kronprinzenpalais, die zufällig oder absichtlich im sogenannten psychologischen Moment gekommen ist. Es gibt aus der Periode vor dem Pariser Aufenthalt ein paar



VINCENT VAN GOGH, FRANZÖSISCHER OFFIZIER. 1888

wichtigere Bilder und Zeichnungen als die Sammlung Kröller besitzt. Im ganzen machen die Arbeiten dieser Zeit keinen tiefen Eindruck. Sie sind in manchem Zug genrehaft, sind hier unbeholfen und dort in einer nicht angenehmen Weise geschickt. Die Malerei ist dunkel, schwer, schulmäßig und nach vielen Seiten abhängig. Das Neue und Kühne liegt in der menschlichen Gesinnung, nicht in der Form. Es sind schöne Ansätze vorhanden, sowohl nach der Seite des Monumentalen wie nach der Seite eines zarten, originellen Geschmacks; wäre van Gogh aber 1886 gestorben, so würde niemand große Möglichkeiten in ihm vermutet haben.

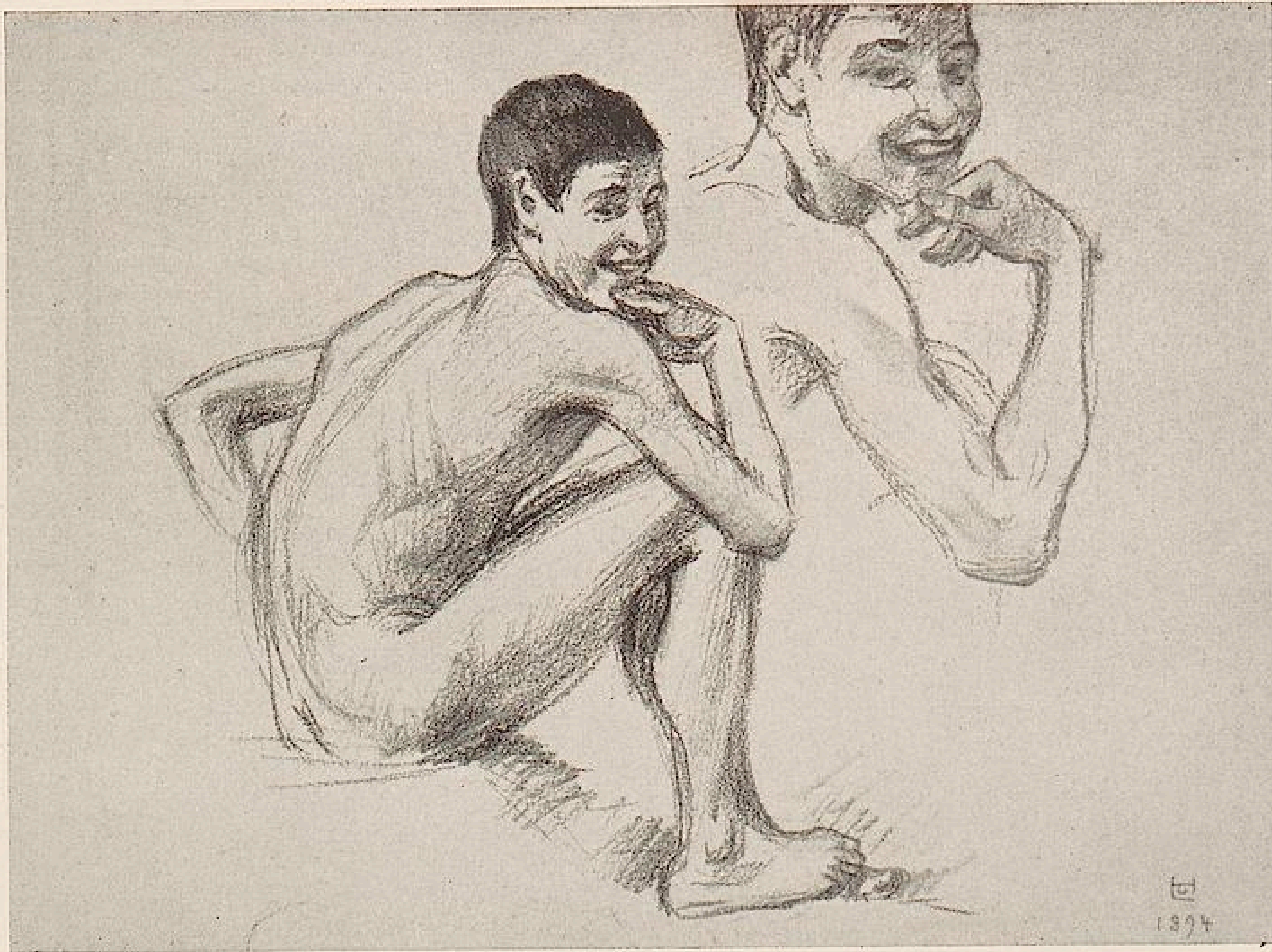
Die Pariser Jahre von 1886 bis 1888 waren dann eine Zeit des Experimentierens. Dafür bietet die Ausstellung aufschlußreiche Beispiele. Wie ein Sturm hat der bis dahin in der holländischen Provinz Begrabene gelernt, hat er alles Neue und Bedeutende, was er sah und hörte, verschlungen und verdaut. Man brauchte dem Sprungbereiten in dieser Zeit nur ein Wort zu sagen, und er hatte gleich den ganzen Satz. Wies man ihm einen Weg, so überrannte er den Führer. Es kam noch nichts eigentlich aus ihm selbst, seine Rezeptivität aber war enorm, sie hatte etwas Geniales. Seine Malerei wurde hell, farbig, impressionistisch und neoimpressionistisch in schneller Folge. Der Geschmack entwickelte sich rapid, und das Persönliche brach, wenn auch unter vielerlei Schwankung, durch. Die Werke der Pariser Zeit sind ein wirres Durcheinander, in dem es aber nur so wetterleuchtet von Talent.

Dann kam Südfrankreich im Frühling, Sommer und Herbst, es kam der große Schaffensrausch, der in Wahnsinn und Selbstmord tragisch ausklang. Die Sammlung Kröller besitzt aus dieser Periode viele gute Bilder und ein halbes Dutzend Meisterwerke. Dieses sind die „Brücke bei Arles“, ein Bild, in dem sich das Koloristische mit dem Valeurhaften wunderbar vereinigt, — der „Französische Offizier“, eines der ganz gesammelten Bilder van Goghs, in dem der erste Eindruck in einer erstaunlichen Weise einheitlich und frei von störenden Übertriebenheiten festgehalten worden ist, — der stark charakterisierte, lebendig übertragene, schön gezeichnete, aus einem Guß gestaltete „Schauspieler“, — der in sonorer Farbigkeit ganz altmeisterliche „Park mit Spaziergängern“, eines der schönsten Bilder, die van Gogh gemalt hat, — die herrliche nächtliche Gesamtstimmung der „Straße mit Café“, die freie Kopie nach Delacroixs „Barmherzigen Samariter“ — und der in Saint Remy sehr pastos und stark ornamental, aber im ganzen zwingend gemalte „Weg mit Zypressen“. Inwiefern van Goghs Form zwischen zwei Anschauungen schwankt, wie er aber selbst diesem Widerspruch große Reize abgewann, das zeigen in der Sammlung Kröller Bilder wie „la Berceuse“ und der „Postbote“. Von der Größe der altdeutsch determinierten Zeichnung, allerdings auch von der Neigung zum Kunstgewerblichen zeugen die „Abgeschnittenen Sonnenblumen“. Wie struktiv und doch schwebend leicht — wie es sein muß — van Gogh Berge malen konnte, beweist unter anderem die „Bergwiese“. Von dem nicht nur ordnenden, sondern gestaltenden Geschmack, womit er das Naturbild melodisch machte, von der Fähigkeit, Starkes und Mildes zu paaren, geben eigentlich alle Bilder Kunde.

Am Ende blieb auch hier das Gefühl, das in jeder van-Gogh-Ausstellung wiederkehrt: ein Abenteuer erlebt zu haben. Ein Abenteuer, dessen Reiz nicht zuletzt in seiner Gefährlichkeit liegt. Jedes Bild fast ruft einem zu: Laß das Heroische in dir nicht verkümmern! Jedes aber auch warnt: Suche das Heroische auf deinen, nicht auf meinen Wegen. Man ist voller Dank. Aber unwillkürlich lenkt man beim Verlassen des Hauses die Schritte dorthin, wo Bilder von Manet, Renoir und Cézanne hängen. Und dort kommt ein Gefühl der Lösung, der Ruhe, der Freiheit, der Heiterkeit und des Glücks über einen, das noch schöner ist, als die Spannung und die etwas schweflige Pracht in den van-Gogh-Sälen.



VINCENT VAN GOGH, PARK MIT SPAZIERGÄNGERN. 1888



LUDWIG VON HOFMANN, AKTSTUDIE. 1824
AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN

GENERATIONSPROBLEME

VON

EMIL UTITZ

Gewisse Fragen geistern in der „Luft". So ist es kein Zufall, daß fast gleichzeitig zwei unserer führenden Kunsthistoriker * sich eingehend mit Altersstufen der Künstler (und weiterhin der Kunst) beschäftigen. Der Expressionismus war doch irgendwie eine „Jugendbewegung" (vgl. dazu mein Buch: „Die Überwindung des Expressionismus" 1927). Nun aber fragt man nach dem schöpferischen Recht der Reife, ja auch nach dem des Greises. A. E. Brinckmann meint, daß die jüngstvergangenen Jahre deutlich das Gepräge 25—35jähriger Menschen tragen, während jetzt wieder der Typus der von 40—50 in den Vordergrund tritt; und Wilhelm Pinder teilt die gleiche Ansicht.

Weiterhin erscheint es kennzeichnend, daß beide — ungeachtet aller Verehrung für Wölfflin — letztlich etwas ganz anderes anstreben: das Individuelle, das Nicht-Anonyme, und dann auch das Geistig-Sinnhafte. Wer Wölfflins meisterhafte Bildbeschreibungen in ihrem unvergleichlichen Reize genossen hat, erkennt wohl mit Sicherheit, daß ihm wahrlich weder die Beachtung des Einzigartigen mangelt noch Aufgeschlossenheit für den Gehalt. Allein in seiner Theorie finden sich Formulierungen, die zu jenem Widerstand aufreizen. Darum haben auch beide eine gewisse Scheu vor Theorie. Brinckmann will tunlichst im eigensten Element des Kunstforschers bleiben, im Betrachten und im Erkennen durch „Anschauung". Pinder stellt nicht die „Erklärlichkeit" an den Anfang, sondern die Anschauung. So sollen zuerst „Tatsachen" sprechen, und auf ihrem gesicherten Boden erhebt sich dann das Gebäude kühner Ausdeutungen. Streift man sie ab, wird hierdurch das Tatsachengefüge nicht zerstört. Man kann dagegen einwenden, daß schon die Auswahl der Tatsachen durch die Deutung mitbestimmt wird, aber muß doch freudig anerkennen, daß beide eine inhaltlich unerfüllte Programmatik ablehnen und an einer großen Reihe von Beispielen ihre Lehren überprüfen. Ich würde es auch nicht als einschneidendes Bedenken gelten lassen, wenn zahlreiche Ausnahmen sich fänden, was sicherlich der Fall sein wird. Sie würden das vielstimmige Bild nur noch rei-

* A. E. Brinckmann: Spätwerke großer Meister, 1925; und Wilhelm Pinder: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, 1926. Beide Bücher erschienen in der Frankfurter Verlags-Anstalt.

cher gestalten, denn — darin stimmen wir Pinder völlig bei — eine „Ordnung, die in aller Einfachheit die Dinge totdrückt", kann nicht das Ziel sein.

Brinckmann glaubt nach einer Phase des Sturmes und Dranges eine zweite der klaren Verfestigung der Urteile feststellen zu müssen. Statt des Schwankens und der Fülle der Gesichte herrscht dann geistige Stetigkeit, Einsicht und Erkenntnis der Beziehungen, das Bewußtsein bestimmter und bestimmender Relationen. Im Alter erfolgt hierauf ein Zurückbiegen in sich selbst, eine Verschmolzenheit. Die Gegensätzlichkeit dieses Begriffspaares — Relation und Verschmolzenheit — soll an die individuelle Erscheinung gebunden sein und daher in allen Epochen sich finden; handelt es sich doch um personale Wandlungen physio-psychologischer Art innerhalb der Lebensform des ästhetischen Menschen. Daß unbeschadet aller durchgehenden Wesenszüge Jugend, Reife und Greisentum durch charakterologische Besonderheiten ausgezeichnet sind, erscheint mir fraglos; Brinckmann hat ohne Zweifel ein echtes und wichtiges, gemeinhin wenig beachtetes Problem erfaßt. Und auch in der speziellen Durchführung trifft er vielfach Richtiges, obgleich ich in manchen Punkten — wie zum Beispiel in der Ausdeutung der Rolle des Sexuellen — anderer Ansicht bin. Es wäre nun meines Erachtens weiterhin die Wertigkeit jener personalen Wandlungen zu untersuchen im Rahmen bestimmter Künstlerindividualitäten. Hier spalten sich sehr wichtige Typen auf, die neue Fragestellungen eröffnen. Sodann müßte schärfer und eingehend geprüft werden, wie sich jene Phasenfolge zu den „Stilen" verhält. Ich bin ganz einig mit Brinckmann darin, daß verschiedene Zeiten „die Aussprache verschiedener Lebensalter begünstigen" und zugleich die anderer hemmen. Hier ergeben sich aber nun — diese Vermutung darf man gewiß äußern — mannigfachste Möglichkeiten: der Verstärkung und Schwächung, des übersteigernden Ausgleiches, der sich versteifenden Opposition usw.

Dienen bereits diese Forschungen — die nachdrücklich gefördert und gefordert zu haben ein unbestreitbares Verdienst Brinckmanns ist — einer Bereicherung des historischen Zeitbildes, so geht W. Pinder in dieser Richtung noch viel weiter. An die Spitze seiner Betrachtungen stellt er den allem Zweifel entzogenen Satz von der Gleichzeitigkeit der verschieden Altrigen. Es ist durchaus gestaltet in diesem Leitmotiv, genau so wie in den Grundlehren Brinckmanns eine schlichte Selbstverständlichkeit zu erblicken. Ich sehe gerade darin einen erheblichen Vorteil. Und die gesamten Folgerungen — die sich aus so einfachen, aschenbrödelhaften Wahrheiten herleiten, die gar zu leicht vergessen werden — sind gewiß nicht belanglos. Man muß nur wirklich Ernst machen. Und das macht Pinder.

Der „Gänsemarsch der Stile" — den Pinder mit Recht auf die unterste Stufe des Dilettantismus abschiebt — wird auf diesem Boden völlig unmöglich, denn „für jeden ist die gleiche Zeit eine andere Zeit, nämlich ein anderes Zeitalter seiner selbst, das er nur mit Gleichaltrigen teilt". Die Generation wird für Pinder zu einem Stilwert; die geschichtliche Zeit wird mehrschichtig, ihre Struktur knüpft sich aus Generationen und Geburtsintervallen. „Während wir doch wissen, daß es gute impressionistische Bilder gibt, die später sind als gute modernste, nehmen wir uns im Mittelalter die Freiheit zu einer völlig einschichtigen Reihenfolge: 1350, 1360, 1370 bedeuten eine einschichtige Folge von formgeschichtlichen Zuständen, von denen jeder einzelne als tiefenlos, wenn auch noch so schnell vergehend, aufgefaßt wird. Als ob nicht Menschen hinter diesen Werken stünden, sondern irgendwelche alterslose Normalwesen, die sich von den »Zeiten« gleichsam zureiten ließen." Bis hierher wird jeder mit Pinder zusammengehen können und mit ihm verlangen, daß diese Generationsforschung praktisch ausgebaut wird. Pinder selbst gibt einen großzügigen und heuristisch ungemein anregenden Versuch.

Fraglicher wird nun aber der Überbau, zu dem Pinder weiterhin sich veranlaßt sieht, bisweilen allzu hart das Mystische streifend. Doch hiervon sei ebensowenig die Rede, wie von manchem trefflichen, überraschenden Detail. Greifen wir den Hauptgedanken heraus, so wurzelt er in der Überzeugung Pinders, daß das Gesetz der Generation ein spezifisch-europäisches sei, weil es ein Gesetz der Wandlung darstellt, des aktiven Veränderungstriebes, und der Faktor der Wandlung zu den stetig-europäischen gehöre. Ich bin in außereuropäischer Kunst viel zu wenig beschlagen, um diese Behauptung nachprüfen zu können. Doch keinesfalls darf dieses Gesetz besagen, daß auch die einzelne Generation auf Wandlung in ihrem Kunstwollen eingestellt sein muß; sie kann durchaus harmonische Ruhe anstreben. Hier täte eine nähere Analyse not, um den Geltungsumfang und Geltungssinn dieses Gesetzes zu begrenzen, vor mißverständlicher Verallgemeinerung und falscher Anwendung zu schützen.

Nun soll ferner das Generationsproblem sich nicht nur auf die Künstler, sondern auch auf die Künste erstrecken. „Nur wer nicht begreift, was eine Kathedrale war, kann glauben, daß heute überhaupt etwas Derartiges, Architektur nämlich als natürliche und heilige Sprache, wieder möglich ist." Es wird zwar heute noch gebaut; und im frühen Mittelalter wurde musiziert. Aber die Architektur hat an Sprachwert und Sprachgewalt verloren, „die Musik von damals war nur erst angewandte Kunst, hörbares Ornament im Dienste der Kathedrale". Die alte Architektur war ein Werk der Gemeinschaft. „Das gehört zu einer früheren Menschheit. Die Symphonie kann nur das Werk eines Einzelnen sein, der für alle spricht, indem er alle in sich selbst hineinnimmt. Das gehört zu einer späteren Menschheit." So ergibt sich eine Abfolge von Architektur, Plastik, Malerei und Musik als nacheinander führender — nicht nacheinander, sondern gleichzeitig existierender — Künste; ein Weg vom Anorganischen zum Organischen, vom Räumlichen zum Zeitlichen. „Zwischen noch reiner Architektur und schon reiner Musik liegen alle Möglichkeiten gemeisterter Erscheinungswelt."

Es ist nicht zu leugnen, daß in bestimmten Zeitepochen bestimmte Künste führen; und auch der von Pinder gewiesene Rhythmus hat für den neueren, abendländischen Kunstverlauf etwas einigermaßen Einleuchtendes. Aber wir müssen doch fragen: soll dies etwa schlechthin gelten? oder sind wir jetzt am Ende, wo wir bei der Musik angelangt sind? oder beginnt der periodische Verlauf von neuem? Da fehlt es an Antworten. So bleibt gar manches noch ungesichert. Blicken wir aber von diesen schwankenden letzten Möglichkeiten zurück auf die festeren, beglaubigten Ausgangs-

punkte, buchen wir als unbestreitbaren Gewinn den Versuch einer wesentlichen Auffüllung der historischen Zeitbilder. Indem Brinckmann und Pinder diese Wege verfolgen, bereichern sie wahrhaft die Kunstforschung. Sie wird dadurch nicht leichter und einfacher; im Gegenteil: allein die Vervollkommnung des begrifflichen Rüstzeuges führt durch die Vielheit hindurch, die grobschlächtige Armut zu überwinden berufen ist. Soll aber nicht die Vielheit chaotisch zerfallen, muß jeder einzelne Begriff scharf zugeschliffen und in seinem Stellenwert gegenüber allen anderen fest umgrenzt werden. Einen Wurf in dieser Richtung stellen unsere beiden Bücher dar.



LUDWIG VON HOFMANN, BILDNISZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN

MEIER-GRAEFES „RENOIR"

Im Jahre 1904 erschien Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst". Seit dieser Zeit hat er sich fast ausschließlich mit den großen Malern des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt. Meistens verdichten sich dem Kunstschriftsteller viele Einzelarbeiten in reifen Jahren zu dem Versuch einer Geschichte. Bei Meier-Graefe war es anders: er schrieb zuerst das Geschichtswerk und kommentierte es in der Folge, indem er allen Hauptkünstlern fast Einzelarbeiten widmete. Oft in mehreren Fassungen. In dieser Weise hat er über Corot und Courbet, über Degas, Manet und Delacroix, über Marées, Menzel, Böcklin und van Gogh geschrieben. Das letzte dieser Bücher ist ein großer, an Abbildungen reicher Band über Renoir, der ebenfalls schon einen Vorläufer hatte.

Welche Fülle von Anregung und Erkenntnis verdanken wir seit mehr als dreißig Jahren doch den Büchern Meier-Graefes! Sowohl deutsche wie französische Patrioten schulden ihm großen Dank. Er konnte aber nur so stark wirken — auf zwei Generationen bereits —, weil er nie an Deutschland oder an Frankreich gedacht hat, sondern nur an die allen Menschen zugehörende Kunst, weil die Kunst an sich ihm von je Bekenntnis gewesen ist. Es ist bei uns des Landes ja leider der Brauch, daß zünftige Kunsthistoriker einen geistigen Arbeiter solchen Grades (sowohl der Quantität wie der Qualität nach) nicht für voll nehmen. Die Wahrheit ist, daß sie in keiner Weise ohne ihn auskommen, sobald sie sich dem neunzehnten Jahrhundert nähern. Meier-Graefe spendet auch ihnen ohne Bitterkeit, er ist ein freigiebiger Geist.

Auf die Schwächen seiner Bücher hinzuweisen, ist leicht. Er ist der große Verliebte unter den europäischen Kunstschriftstellern. Und Verliebte machen leicht allerhand Unfug. Dafür haben sie aber auch den Funken, der zündet. Meier-Graefe ist kein konstruktiver Geist. Auch das neue

Buch über Renoir beweist es wieder. Ihm fließt alles ziemlich formlos auseinander, man muß sich zu dem Entscheidenden nicht ohne Mühe durchlesen. Wenn hier schöne Wortbilder aufglänzen, so verwirrt dort eine gewisse Unklarheit des Ausdrucks. Dafür entschädigt die sich in jeder Zeile verratende Liebenswürdigkeit des Seelischen und ein seltener Sinn für das Wesen des Künstlerischen. Ein Nachteil der Verliebtheit ist, daß der Schriftsteller seinen Helden gern über alle erhöht, daß ihm zuliebe die Nachbargestirne merklich verdunkelt werden. Dem steht der Vorteil gegenüber, daß im Lebenswerk und im Menschentum des Helden Nuancen gesehen werden, die der kühleren Gerechtigkeit unfehlbar entgehen. Meier-Graefe schreibt erwärmend; und er macht seine Leser so produktiv, daß sie es letzten Endes ihm sogar zu danken haben, wenn sie seinen Büchern kritisch gegenüberstehen.

Der „Renoir“ gehört zu Meier-Graefes vorzüglichen Büchern. Er ist dem „Delacroix“ vergleichbar, der auch ganz aus dem Bedürfnis des Herzens kam. Daß der Verfasser Renoir noch persönlich gekannt hat, gibt der Schilderung einen besonderen Reiz. Nötig ist nur, daß man ohne Vorurteil und Mißtrauen, daß man mit gutem Willen das Buch zur Hand nimmt. Denn mit den Begriffen geht Meier-Graefe ziemlich willkürlich um. Was er unter Barock versteht, wird nicht ganz klar, was er vom Griechentum Renoirs anmerkt, muß sehr übertragen verstanden werden, und was er vom Verhältnis der Alterswerke zu den Jugendwerken sagt, gibt zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung Anlaß.

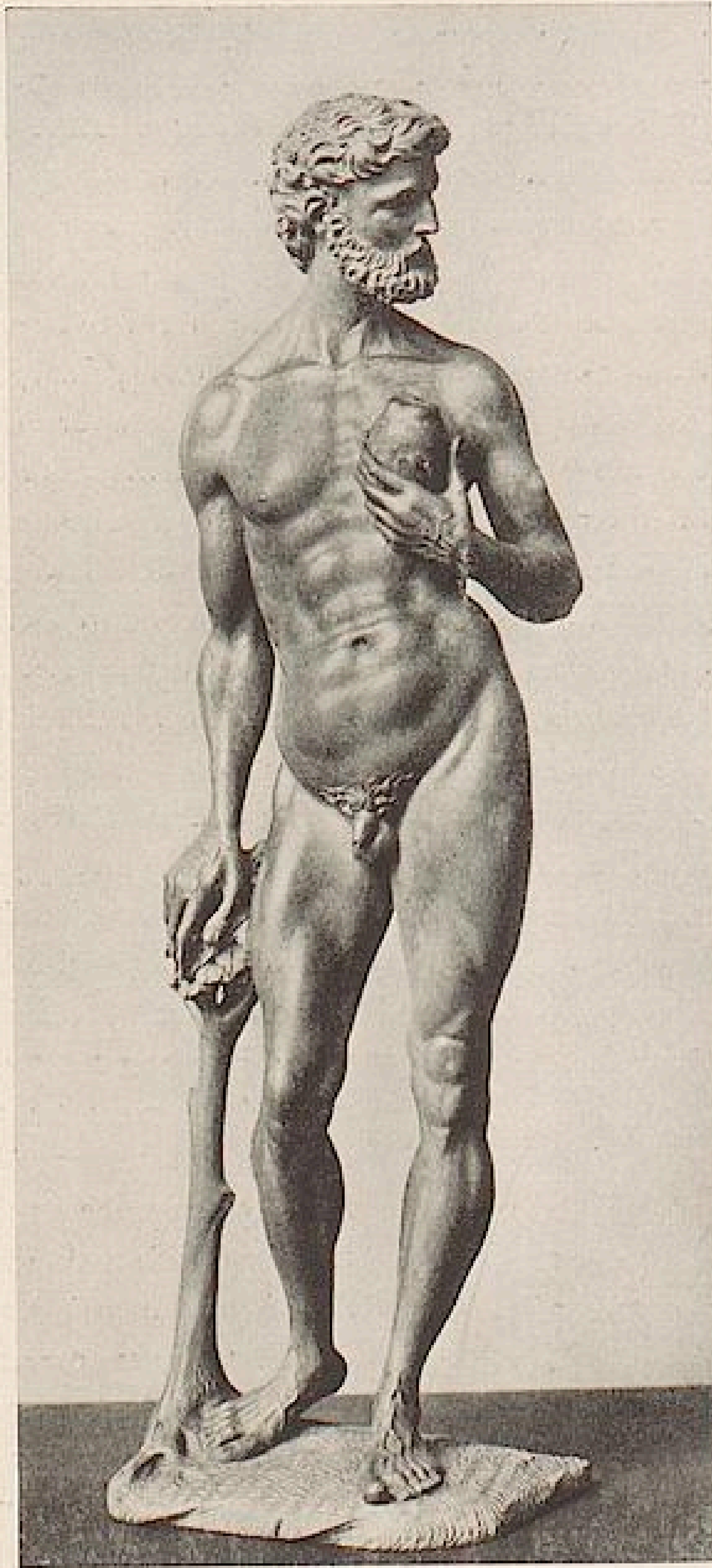
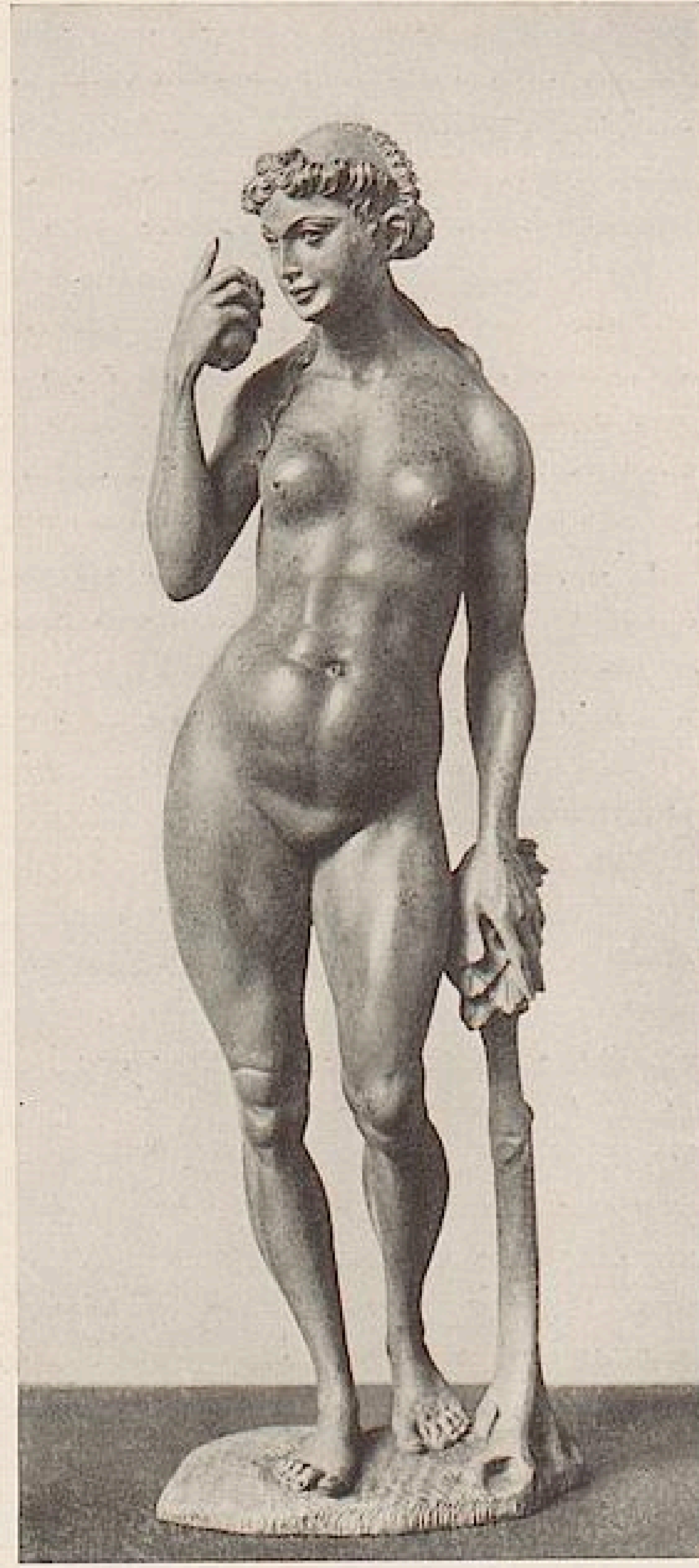
In diesem Punkte kann ich Meier-Graefe nicht folgen. Er stellt den späten Renoir über den jungen; ich aber meine, daß eine Parallele mit Tizian oder Rembrandt nicht gezogen werden könnte, daß Renoir die Bilder, die er zwischen dem fünfundzwanzigsten und vierzigsten Lebensjahr malte, wohl zuweilen wieder erreicht, nie aber übertroffen hat. Die „Lise“, der Knabe mit der Katze, das Ehepaar Sisley, die Grenoullière, die Ruderer in Chatou, die kleine Durand-Ruel, die Dame mit dem Mövenhütchen, die „Loge“, das „Déjeuner“, das „Frühstück der Ruderer“ und andere Bilder dieser Art vor 1880 sind Hauptwerke, wie sie später in gleicher Konzentration und Lebensfülle nicht wiederkehren. Die Mittel des Impressionismus oder des Kolorismus sind dem Wesentlichen der Gestaltungskraft gegenüber unwichtig. Daß Meier-Graefe die „Badenden“ von 1885, dieses Programmbild, so wichtig nimmt, ist ebensowenig im Sinne Renoirs, wie diesem selbst das prinzipielle Arbeiten jener Jahre gemäß war. Meier-Graefe spürt richtig, daß hier ein wichtiges Problem liegt. Nur will seine Deutung nicht ganz überzeugen. Das Problem liegt nicht nur in Renoir, sondern in nahezu allen bedeutenden Malern des neunzehnten Jahrhunderts von einem bestimmten Zeitpunkt ab; es wird ebenso kenntlich bei Manet, Monet und Degas, bei Menzel, Leibl, Liebermann und Trübner. Man könnte bei allen von einem Knick sprechen, von einem Drang, alles Erreichte wegzugeben für etwas Ungewisses aber Neues, von einer entscheidenden Wandlung in bestimmten Jahren, die meistens mit einem „Öffnen der Form“ verbunden war. In dieser Wandlung war gewiß Notwendigkeit. Warum aber mußte sie kommen? Und warum zwang sie in allen Fällen zur Aufgabe von Werten, die zumeist Aussicht haben, einst „ewig“ genannt zu werden? Diese erregend interessante und sehr wichtige Frage harrt noch der Antwort. Vielleicht ist der Trieb zur Unruhe, zum Neuen, der dem Jahrhundert eigentümlich ist, den Klassikern unserer Malerei so oder so gefährlich geworden. Meier-Graefes Erklärung für Renoir ist nicht zureichend. Doch liefert sie immerhin einen wichtigen Beitrag. Und darum ist sein Buch über Renoir selbst hier, wo man widerspricht, höchst instruktiv.

Der Verlag hat mit schönen Abbildungen nicht gespart, so daß der Leser das Lebenswerk des großen Malers auch in Reproduktionen vor Augen hat. Wenige Kunstbücher dieser Jahre bieten in Abbildungen einen so reichen Querschnitt eines großen Lebenswerkes. Die Farbentafeln freilich sind zum Teil keine Bereicherung, weil sich Ölbilder nicht farbig wiedergeben lassen und weil für die Farbentafeln durchweg weniger bedeutende Arbeiten verwendet worden sind.

Karl Scheffler.



RICHARD ENGELMANN, BADENDE
AUSGESTELLT IN DER KUNSTSCHULE WEIMAR

ADAM UND EVA. KREIS DES WENZEL JAMNITZER. HOLZ

WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. AUS: BANGE, DIE KLEINPLASTIK DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

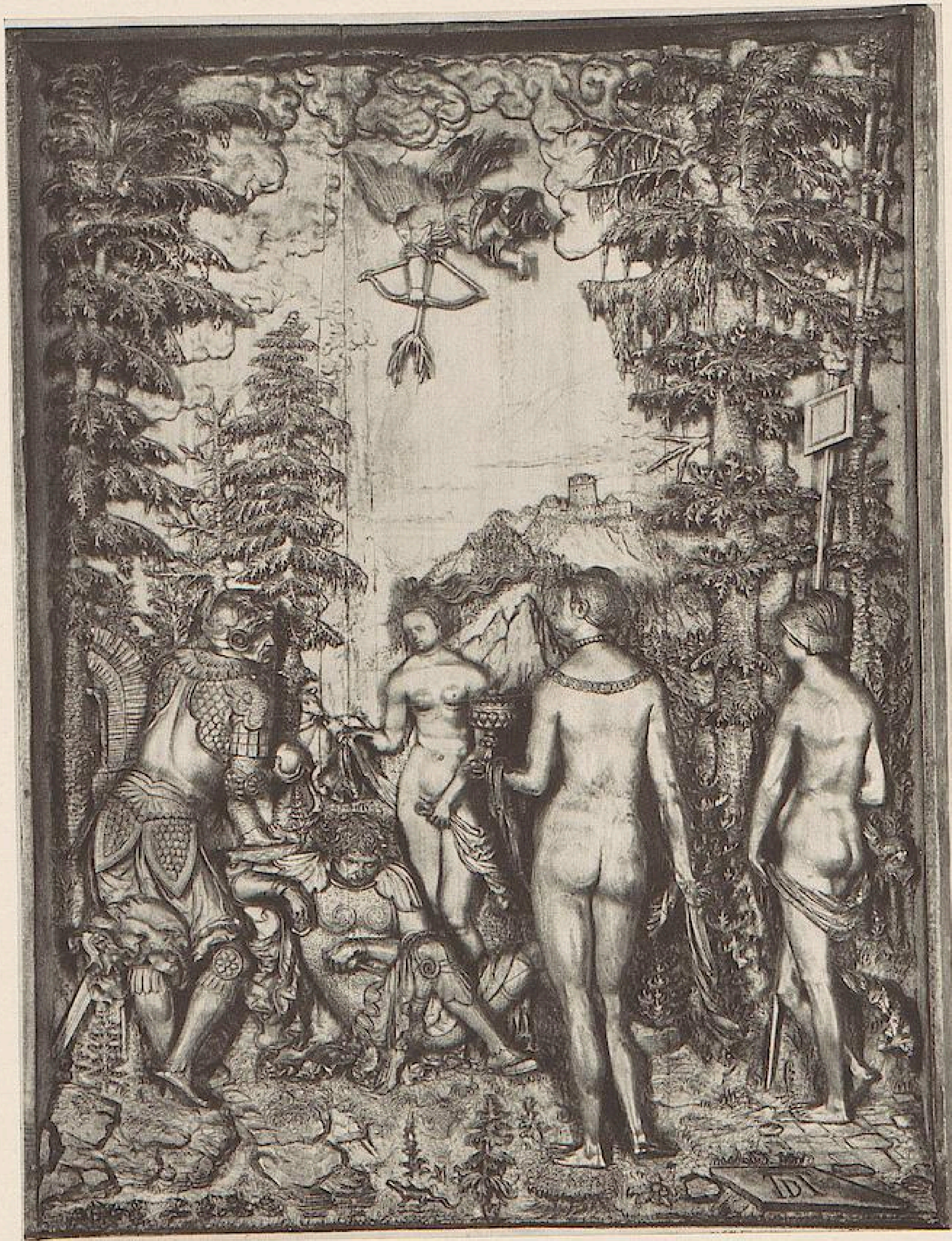
DIE KLEINPLASTIK DER DEUTSCHEN RENAISSANCE IN HOLZ UND STEIN

ZU DEM WERK VON E. F. BANGE IM KURT-WOLFF-VERLAG, MÜNCHEN

Dieser Band ist die wichtigste Neuerscheinung der letzten Jahre auf dem Gebiet der deutschen Kunst. Zum ersten Male wird ein Material mit dem Anspruch auf eine gewisse Vollständigkeit vor uns ausgebreitet, das bisher nur dem internsten Spezialisten — und dem auch nicht in dieser Fülle — bekannt war. Bange hat sein Material mit großem Bewußtsein beschränkt; er hat alles Kunstgewerbliche, die Medaillenmodelle, die Vorbilder für Goldschmiedearbeiten und alle schnitzerischen Spielereien ausgeschaltet. So ist es ihm möglich, ein Material von durchweg erster Qualität zu bieten. Das Erstaunliche und Bestechende an diesem Band ist, daß das Material in seiner ganzen Lückenlosigkeit nicht einförmig und ermüdend wirkt, sondern daß jedes Stück für sich durch seine hohe Qualität, seine durchaus individuelle Gestaltung und seinen intimen Reiz auch den Nichtfachmann packt.

Der einleitende Text gibt in bewundernswert knapper Diktion ein Bild von der Verteilung der Rollen, die die einzelnen Kunstzentren bei der Gestaltung der Renaissancestatuette gespielt haben, wobei die Akzente ganz neu gesetzt werden. Das beschreibende Verzeichnis, auf dem das Hauptgewicht der Arbeit liegt, ist ein Muster katalogmäßiger Bearbeitung. Jedes Stück ist auf das genaueste und nach allen Richtungen hin beschrieben, die Literatur mit aller Vollständigkeit zitiert. Mit großem Spürsinn ist die Provenienz eines jeden Stückes aufgesucht, sind dessen Wiederholungen, soweit sie von Interesse sind, angegeben. Viel neues Material ist von Bange ans Licht gezogen, und das alte zum Teil

ganz neu aufgeteilt worden. Einiges sei besonders hervorgehoben: neu ist die Zusammenstellung der oberrheinischen „Tödlein", von denen das New Yorker Stück (Tafel 71) besonders hervorragt; neu ist auch die Zuschreibung des Adam- und Eva-Reliefs in Wiener Privatbesitz an den Meister H. L. die Zusammenstellung des Werkes von Ludwig Krug (Tafel 77 bis 80), von besonderem Interesse die Zuschreibung der heiligen Barbara in Berlin an Jacob Binck (Tafel 74). Dem Konrad Meit wird zum ersten Male ein Kopf im bayrischen National-Museum gegeben (Tafel 62) und eine Reihe von



MEISTER AUS DEM KREISE DES SCHNITZERS I. P. URTEIL DES PARIS. HOLZ
LONDON, VICTORIA- UND ALBERT-MUSEUM. AUS: BANGE, DEUTSCHE KLEINPLASTIK. KURT WOLFF-VERLAG

(Tafel 54), sowie das Urteil des Paris aus dem Kreis des Meisters I. P. im Victoria- und Albert-Museum in London (Tafel 45, Abb. hier Seite 205). An das Bildnis des Wolfgang Thenn im British-Museum (Tafel 46) werden die Jacobäa-Reliefs im Münchner National-Museum, die bisher dem Hans Daucher zugeschrieben waren, angeschlossen. Neu ist auch Werken aus dem Oeuvre dieses Meisters ausgeschieden, die bisher als eigenhändig angesprochen wurden, oder zum Teil nicht bekannt waren. Eindrücklicher wäre diese Gruppe „aus dem Kreise des Konrad Meit" geworden, wenn Bange auch die Adam- und Eva-Gruppe des Berliner Museums abgebildet hätte, die er selbst publiziert und einem niederländischen

Manieristen, der den Spätstil Meits repräsentiert, gegeben hat. Überhaupt wäre das Bild dieses Bandes noch geschlossener geworden, wenn auch die niederländische Kleinplastik mit aufgenommen worden wäre; denn man vermißt ungern eine Abbildung der weiblichen Statuette der Sammlung B. Oppenheim. Dankbar wird der Kenner die in neuer Auswahl gegebene Zusammenstellung von Kunstkammerstücken begrüßen.

Der bleibende Wert des Buches liegt in dem Gesamtbild, das uns das Material von deutscher Renaissance vermittelt, entscheidend, daß es ein ganz neues Bild dieser Epoche ist. Hierin sehe ich den Anlaß, unsere Vorstellung und unsere Begriffe von deutscher Renaissance gründlich zu revidieren. Der Vorstoß, den Heinrich Wölfflin in seiner Münchener Akademierede „Die Architektur der deutschen Renaissance" im November 1914 unternommen hat, blieb ohne wesentlichen Nachhall. Zu sehr ist die Beurteilung der deutschen Renaissance von der traditionellen Architekturgeschichte abhängig, insofern, als der Übernahme italienischer Formelemente ein zu großes Gewicht gegeben wurde. Aber in dem gesamten kleinplastischen Werk, das Bange uns vorlegt, ist kaum eine Figur, die in einen unmittelbaren Zusammenhang mit italienischen Werken gebracht werden könnte. Dieser Band ist eine Bestätigung der vom Verfasser mehrfach vertretenen These, daß es im Norden eine autochthone Entwicklung gegeben hat, die von sich aus und ohne wesentliches Zutun von seiten Italiens zu einer Klärung des Bildgehaltes geführt hat. Diese Renaissancekunst ist unmittelbar aus der vom Humanismus bereiteten Kulturschicht herausgewachsen. Es ist zu hoffen, daß Bange sich dazu entschließt, dieses Material auch „wissenschaftlich" auszuwerten.

Der Verlag hat alles unternommen, um dem Buch eine würdige Ausstattung zu verleihen. So wünscht man dieser wertvollen Neuerscheinung weiteste Verbreitung auch in Liebhaberkreisen.

Wertheimer.

ZUR VAN GOGH-AFFÄRE

In dem Aufsatz von Curt Glaser „Die van Gogh-Affäre" im vorigen Heft ist ein Satz enthalten, dei gedeutet werden könnte, als hätte J. Meier-Graefe die beanstandeten Bilder für echt erklärt. Daß dieses nicht gesagt werden sollte, geht aus der folgenden Zuschrift Curt Glasers hervor:

»In dem Aufsatz, den ich unter obigem Titel im letzten Heft von „Kunst und Künstler" veröffentlicht habe, wird gesagt, daß „Meier-Graefe sich öffentlich auf die Seite Wackers gestellt habe, indem er bekannte, es könne ihn nur ein positiver Beweis der Fälschung davon überzeugen, daß er geirrt und Wacker nicht in gutem Glauben gehandelt habe". Herr Meier-Graefe ersucht mich nun um eine Berichtigung dieser Auslegung seines am 1. Dezember im „Berliner Tageblatt" erschienenen Aufsatzes, die ich um so lieber gebe, als sie zur weiteren Klärung der Angelegenheit beizutragen geeignet ist. Es ging aus dem Aufsatz hervor, daß erst auf Meier-Graefes Initiative die ganze Frage aufgerollt worden war. Er hatte de la Faille mitgeteilt, daß er auf Grund der dunklen Herkunft sowie anderer Umstände, die erst durch die Publikation des Kataloges offenkundig geworden waren, an der Echtheit der Bilder zweifle und eine erneute, sehr eingehende Untersuchung für notwendig halte. Erst daraufhin hatte de la Faille erklärt, daß auch ihm Zweifel gekommen seien, und hatte sich zu der Notwendigkeit einer Klärung des Sachverhaltes bekannt. Soviel zur Vorgeschichte der Angelegenheit. Tatsache ist, daß Meier-Graefe verschiedene der Wackerschen Bilder für sehr zweifelhaft hält und den Besitzern dieser Bilder, die ihn gefragt haben, seine ernsten Bedenken schriftlich mitgeteilt hat. Dagegen hält er es bis auf weiteres nicht für zulässig, Wacker der Fälschung zu bezichtigen, da die Möglichkeit besteht, daß dieser im guten Glauben gehandelt habe. Wacker hat zugesagt, den Nachweis der Herkunft zu erbringen, soweit dies in seinen Kräften steht, und wie verlautet, verhandelt er gegenwärtig darüber mit dem Vorbesitzer der Bilder. Es sind Wacker für seine Bemühungen sehr enge Fristen gestellt. Erst nach ihrem Ablauf kann man zu der Rolle Wackers in dieser Angelegenheit Stellung nehmen. Im übrigen schließt sich Meier-Graefe meinem Vorschlage an, der dahin ging, möglichst alle Bilder aus dem Besitz Wackers zur Untersuchung hierher kommen zu lassen. Er hat dies auch bereits verschiedenen amerikanischen Besitzern nahegelegt, die seinem Wunsche folgen werden.«



GÜNTHER MARTIN, GRABFIGUR

DIE BAUPROJEKTE
FÜR DIE HEIDELBERGER UNIVERSITÄT

VON

K. MARTIN

Die Aufgabe bestand darin, in den quadratischen Raum zwischen Ludwigsplatz — Seminarstraße — Augustinergasse — Grabengasse einen Bau zu stellen, wobei das Neue Collegiengebäude, das Seminar, die Post und der Hexenturm erhalten bleiben mußten, jedoch in den Neubau eingegliedert werden konnten. Der nördliche Teil der Augustinergasse durfte verbaut werden, ein Durchgang vom Ludwigsplatz zur Jesuitenkirche war zu berücksichtigen.

Die Lösungen zerfallen in zwei Hauptgruppen, die modernen (Esch, Fahrenkamp) und diejenigen, die sich historisch der vorhandenen Architektur anpassen. Die Mehrzahl der Aufgeforderten, unter denen man ungern Theodor Fischer vermißt, hat den zweiten Weg gewählt, der auch zu allen Preisen geführt hat. Das mußte schon aus den Bestimmungen über die Erhaltung des historischen Bestandes hervorgehen. Man nahm dabei wohl Rücksicht auf das „romantische" Heidelberg und seinen Fremdenverkehr, vielleicht lag es auch an den modernen Lösungen, die tatsächlich etwas hart in der durch die Universitätsbibliothek teilweise allerdings bereits verdorbenen städtebaulichen Situation stehen. Wir beschränken uns im folgenden auf die wesentlichsten Vorschläge.

Karl Gruber, Danzig, schließt seinen Entwurf zu einer einheitlichen Hofarchitektur zusammen, ein naheliegender Gedanke, dem mit einer Ausnahme alle historischen, jedoch keines der modernen Projekte folgten. Um die Niveausteigerung künstlerisch auszunützen, sind in diesen Hof vor den West- und Südflügel Terrassen gelegt, in die der Hexenturm einspringt, was die Lösung abrundet und reich macht, um so mehr, da die programmäßig verlangte Einfahrt von der Grabengasse aus rhythmisch gut einklingt. Im Aufriß ist bei großer Einfachheit eine relative Anpassung an das achtzehnte Jahrhundert erreicht; der Grundriß im Innern der Gebäude wird nach praktischen Gesichtspunkten entwickelt: alle Hörsäle liegen gegen den Hof. Das Auditorium maximum ist in den Verbindungsbau zwischen dem Neuen Collegienhaus und dem Seminar, also in die Nordostecke geordnet, unter dem Festsaal des Collegienhauses ein Vestibül als Wandelhalle vorgesehen. Das alles ist gut gelöst. Die Planung wurde mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Hans Freese, Karlsruhe, will vor allem den Durchblick auf die Jesuitenkirche betonen, indem er die Nordwestecke im Winkel einziehen läßt und an die Längsachse des Seminars für das Auditorium maximum einen Rundbau mit eigenem Eingang anfügt. Er vermeidet jeglichen Eingriff in das Neue Collegiengebäude, um einen späteren Neubau nicht zu erschweren. Der Hof zerfällt in Einzelbilder, in den Teil des Seminars und den des Collegienhauses, was sicher und frei durchgeführt ist. Der Aufriß wiederum Anpassung an das Gegebene, schlecht und unnötig das Glockenspiel auf dem Turm, schwach außerdem für die Sicht vom Ludwigsplatz der etwas löcherige Winkel zwischen dem Collegiengebäude und dem neuen Rundbau. Zweiter Preis.

Franz Kuhn, Heidelberg, der Träger des dritten Preises, projektiert in der Massenverteilung ähnlich wie Karl Gruber, bleibt im Aufriß historisch in annehmbaren Grenzen. Der Hof wird mit Arkaden umgeben, gewissermaßen als zusammenschließende Fassung der verschiedenartigen Bauglieder. Die Front gegen den Ludwigsplatz ist als großzügige Fassade gedacht. Die Wirkung ist gut, wenn auch wirtschaftliche Bedenken gegen einen Eingriff in das Collegiengebäude sprechen.

Professor Schmitthenners (Stuttgart) Vorschlag, der lobende Erwähnung erhielt, verstößt gegen das Programm, da er die alte Post abreißt zugunsten einer klaren Lösung der Eckfronten gegen die Seminarstraße und Grabengasse. Der äußerst reizvolle Entwurf, der mit einfachen und doch sehr freien Mitteln des Aufrisses arbeitet, wurde wohl nur aus diesem Formalgrund für den ersten Preis nicht in Betracht gezogen.

Läuger, Karlsruhe, geht als einziger von einem prinzipiell anderen Baugedanken aus, indem er den Ludwigsplatz zum Zentrum seines Projektes macht. Der Ludwigsplatz sei d e r Platz der Universität, was er auch ist, sobald gegen Osten neu gebaut wird. Der Hof wird folglich Rückseite und als solche nebensächlicher behandelt mit Arkaden, die weder auf das Seminar noch auf den Turm besondere Rücksicht nehmen. Der Ludwigsplatz selbst wird geschlossen durch Überbauung der ganzen Augustinergasse.

Die Entwürfe von Esch, Mannheim, und Fahrenkamp, Köln, die als einzige die Auflösung der Außenwand in Glas anwenden, mit Plattenarchitektur und kubischem Raum arbeiten, sind im Prinzip ziemlich identisch. Beide verzichten auf einen einheitlichen Hofgedanken, beide isolieren die Post und den Hexenturm, ohne daß eine selbstverständliche Lösung der Baugruppe entstünde. Beide Entwürfe sind in der Formgebung der eigenen Architektur klar und sich außerordentlich sicher bewußt der modernen Dominante, die in diesem Fall die historischen Gegebenheiten als etwas nur Historisches fühlbar werden läßt. Im ganzen genommen wurde die moderne Architektur beim Wettbewerb nicht gerade in förderndem Sinn berücksichtigt, man hätte sonst Walther Gropius und Mies van der Rohe bei der Aufforderung nicht vergessen dürfen.



UNSTAUSSTELLUNGEN

LEIPZIG

Der Kunstverein zeigte im Dezember eine sehr eindrucksvolle Gedächtnisausstellung des im Kriege gestorbenen Waldemar Rösler und eine große Kollektion von Arbeiten Thomas Theodor Heines.

Angesichts der schönen und leuchtenden Malereien Waldemar Röslers, die die deutsche impressionistische Landschaftsdarstellung durch ihr starkes Betonen des Räumlichen, durch ihre energische Lichtführung und durch ihr inbrünstiges Bemühen, die Töne in Farbe zu verwandeln, in einer durchaus überzeugenden Weise bereichert haben, betrauert man den frühen Tod eines so bedeutenden Talentes. In allen Bildern Röslers, seien es Landschaften aus der Umgebung Berlins, aus Ostpreußen oder von der Ostseeküste, ist ein starkes und leidenschaftliches Naturgefühl. Alltägliche und nichtssagende Motive, dürftiges Vorstadtland von ein paar Bäumen bestanden, Bahndämme, Telegraphenstangen und Fabrikschuppen, weiß er mit seiner malerischen Phantasie bezaubernd zu gestalten. Oft buckelt sich seine Farbe zu kleinen Farbgebirgen auf seinen Leinwänden, die pastosen Farbsträhnen verfilzen sich zu irisierenden Farbgeheimnissen. Angreiferisch und kühn hat er mit breitem Pinsel seine Impressionen gestaltet, nie ist seine Malerei nur oberflächliches Kraftmeiertum, vielmehr ist in seiner vehementen Malerei eine liebenswürdige und beinahe zärtliche Nuance. Die Farbklänge seiner Bilder haben das Urmotiv in einem Blau-Grün-Gelb-Akkord, der in allen möglichen Abwandlungen immer wiederkehrt.

Von Thomas Theodor Heine, der ja gebürtiger Leipziger ist, sind neben einer großen Reihe herrlicher Simplizissimuszeichnungen ganz frühe Malereien und Aquarelle ausgestellt. In seinen Jugendarbeiten ist noch nichts von dem Satiriker Heine zu spüren. Diese naiven Naturstudien, in denen sich der Maler mit impressionistischen und koloristischen Problemen auseinandersetzt, weisen im Grunde doch mehr zeichnerische als malerische Gestaltungsmomente auf. Die große Zahl der Zeichnungen, die wir zum großen Teil aus dem Simplizissimus kennen, gibt einen guten Einblick in die Vielfältigkeit und schier unerschöpfliche Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten des Zeichners Heine, der wie kein anderer seiner Mitarbeiter dem Simplizissimus Geltung und Wirkung bis heute erhalten hat. Heine ist ein ganz außerordentliches Formtalent, das seine Ausdrucksmittel in allen möglichen Variationen spielen lassen kann, ohne sich zu verspielen oder undiszipliniert zu erscheinen. Die kuriosen Plastiken eines Teufels und eines Engels erinnern daran, daß Heine auch auf diesem Gebiete Beachtliches geschaffen hat.

Max Schwimmer.

BERLIN

Von den Zeichnungen, die Ludwig von Hofmann in der Galerie Casper ausstellte, interessierten vor allem die weniger bekannten frühen Arbeiten, von denen wir zwei Beispiele abbilden. Wir erinnerten uns vor diesen Blättern mit Vergnügen der neunziger Jahre, als von Hofmann hervortrat und in mancher Weise wie ein Revolutionär wirkte. Sein Name war damals im Munde der Jugend. Die frühen Zeichnungen erklären noch heute, warum es so war. Sie stehen der Natur näher als die späteren, mehr akademisch systematischen Aktzeichnungen, sie haben mehr Substanz und verraten ein gutes Auge für Formen und Formzusammenhänge. Die späteren Zeichnungen betonen mehr den Linienfluß und das Bildornament. Es ist lehrreich und entbehrt nicht der Romatik, nach dreißig Jahren mit Vergnügen wiederzusehen, was in der Jugend Herz und Verstand bewegt hat.

Die Zeichnungen waren gut gewählt und vortrefflich aufgestellt.

K. Sch.

*

In den Ausstellungsräumen des Verlages Bruno Cassirer sind Bilder und Zeichnungen Max Liebermanns aus den letzten Jahren ausgestellt. Auch hier wieder überrascht die malerische Kraft des mehr als Achtzigjährigen. Den Selbstbildnissen, auch der großen Aufzeichnung, die nicht weitergeführt worden ist, weil sie in der Folge nur hätte ausdrucksloser werden können, ist noch nicht das geringste Nachlassen anzumerken, das Bildnis einer jungen Frau und eines alten Herrn (Rießer) gehört zum Frischesten, Besten und Ausdrucksvollsten, was Liebermann im letzten Jahrzehnt überhaupt geschaffen hat, und unter den Gartenlandschaften aus Wannsee sind Meisterwerke einer lebendigen, weisheitsverklärten Alterskunst. Keine Ausstellung deutscher Kunst in Berlin könnte sich mit dieser auch nur entfernt messen; es gibt keinen deutschen Maler, der einen Kopf wie den Rießers, der Hände wie die dieses alten Herrn malen könnte. Talent bleibt Talent. Es kann einmal nachlassen, aber es wird immer wieder als Wunder der Natur sich neu und frisch offenbaren. Es hat eigentlich kein Alter, es zwingt das physische Alter, sich ihm anzupassen. Vor den Landschaften fällt es auf, wie Liebermann immer lieber das Blühen, die Fülle des Sommers und der Blumen malt. Und immer wieder findet er auch in seinen doch gar nicht großen Gärten neue Ansichten und Stellen, findet er eine neue Welt der Farben und Formen. Er selbst hat für die Ausstellung seiner Bilder nicht mehr viel übrig. „Immer wieder Liebermanns," sagt er, „das muß die Leute ja langweilen." Es wäre schlimm, wenn gute Kunst dieser Art langweilte. Im Gegenteil, je besser ein Maler ist, je fester sein Ruhm steht, um so mehr interessiert jede Äußerung von ihm. Neue Menschen interessieren den Kunstfreund nicht, wenn sie nichts als neu sind; wesentliche Menschen interessieren immer.

Für diesmal mag es mit diesen Bemerkungen genug sein. Im nächsten Heft wird ein Mitarbeiter, der als Künstler spricht, mehr und besseres über die neuen Bilder Liebermanns, über den Künstler selbst und über das Verhältnis der Lebenden zu dieser Kunst sagen.

K. Sch.

CHRONIK

Uns wird geschrieben: Eine der wenigen wertvollen und noch unversehrt erhaltenen Bauten des alten Berlin ist, wie wir hören, neuerdings ernstlich bedroht. Das Palais Prinz Albrecht, dessen Garten auf der einen Seite schon durch das häßliche Europahaus verkleinert ist, auf der anderen durch einen ganz überflüssigen Straßenzug zum Anhalter Bahnhof zerschnitten werden soll, scheint den Fanatikern des neuen Berlin, die am liebsten die letzten Reste der alten Zeit dem Phantom des Verkehrs opfern möchten, ein Dorn im Auge. Jetzt heißt es, das Palais solle unter Erhaltung der historischen Räume in ein Hotel umgewandelt werden. Wie es um diese Erhaltung stehen wird, beweist der Plan des Architekten, der rechtwinklig zu dem Palais in der Mitte der Rückfront, dort wo Schinkels ovaler Gartensaal liegt, einen langen Flügel quer in den Park hineinbauen will.

Man scheint in Berlin noch immer kein Gefühl dafür zu haben, daß der Schutz wertvoller Baudenkmäler der Vergangenheit zu den Kulturaufgaben eines großen Gemeinwesens gehört. Es wäre die Pflicht der staatlichen Behörden, einen solchen Denkmalfrevel zu verhindern, die Pflicht der Stadtverwaltung, helfend einzugreifen, wenn es gilt, ein kostbares Stück des alten Berlin zu erhalten. Zu viel ist schon zerstört worden. Die Liste der Bauten Schinkels, die nicht mehr existieren, ist beschämend lang. Sie sollte genügen. Wie es genug ist mit den Zerstörungen der letzten Jahre. Man braucht nur das traurige Schicksal des Opernhauses in die Erinnerung zu rufen oder das spurlose Verschwinden der schönen Reithalle Schinkels, die angeblich nach dem Abbruch an anderer Stelle wieder aufgerichtet werden sollte und inzwischen sicher längst irgendwo vermodert ist. Die nächsten Bauten, die der Moloch Verkehr fressen will, sind die Torhäuschen auf dem Leipziger Platz, und schon schickt er sich auch an, das Brandenburger Tor von den Seiten zu benagen.

Warum? Noch ist der Verkehr innerhalb Berlins nicht übermäßig stark, und wenn man immer mit den angeblich unfehlbaren Statistiken für die Zukunft kommt, so mag daran erinnert werden, daß nichts ungewisser ist als das Prophezeien. Vielleicht werden die Wunder der Technik sich schon in ganz naher Zukunft sehr anders auswirken, als man jetzt ahnt. Vielleicht wird es schon in absehbarer Zeit sehr altmodisch erscheinen, Entfernungen vermittels des Autos zu überwinden. Fernseher und Fernhörer werden die zeitraubende und nervenzerrüttende, ständige körperliche Fortbewegung überflüssig machen. Vielleicht ist diese Prophezeiung ebenso eine Utopie wie jede andere. Aber die Verkehrsfanatiker sollten auch einem solchen Gedanken einmal Raum geben, ehe sie im Namen der Zukunft, deren Wege niemand von uns kennt, die schönsten Teile des alten Berlin verwüsten.

CURT HERRMANN

wird im Februar fünfundsiebzig Jahre alt. In diesem Alter zählt schon das Lustrum. Der Geburtstag mag darum Anlaß sein, auf die Werte eines feingebildeten Geschmacks hinzuweisen, die in Herrmanns Malerei enthalten sind, und auf die Rolle, die der Künstler jahrzehntelang im Berliner Kunstleben als Mitbegründer der Berliner Sezession, des Deutschen Künstlerbundes und als Vorsitzender der Freien Sezession gespielt hat. Sein Urteil hat mancher Kunstbewegung, die heute schon Geschichte geworden ist, den Weg bereiten geholfen. Sein Haus war ein Mittelpunkt der Künstlergesellschaft und einer produktiven Geselligkeit. Herrmann stammt aus Merseburg, war Steffeckschüler, arbeitete in Berlin und hat sich in letzter Zeit aufs Land in Franken zurückgezogen. Schriftstellerisch hat er in die Bewegungen seiner Zeit eingegriffen mit dem Buch „Der Kampf um den Stil".

NEUES AUS AMERIKA

Raphaels sogenannte „große Cowper-Madonna" hat seit kurzem ihren Platz in einer amerikanischen Privatsammlung gefunden. Der Schatzsekretär Mellon, einer der bedeutendsten Kunstsammler Amerikas, hat sie um den Preis von einer Million Dollar von Duveen erworben. Duveen soll selbst 800000 Dollar für das Bild bezahlt haben, das sich seit dem Jahre 1780 im Besitz der Familie Lord Cowper in Pans-



E. DE FIORI, BILDNISBÜSTE DES NEW YORKER KUNSTHÄNDLERS WEYHE

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

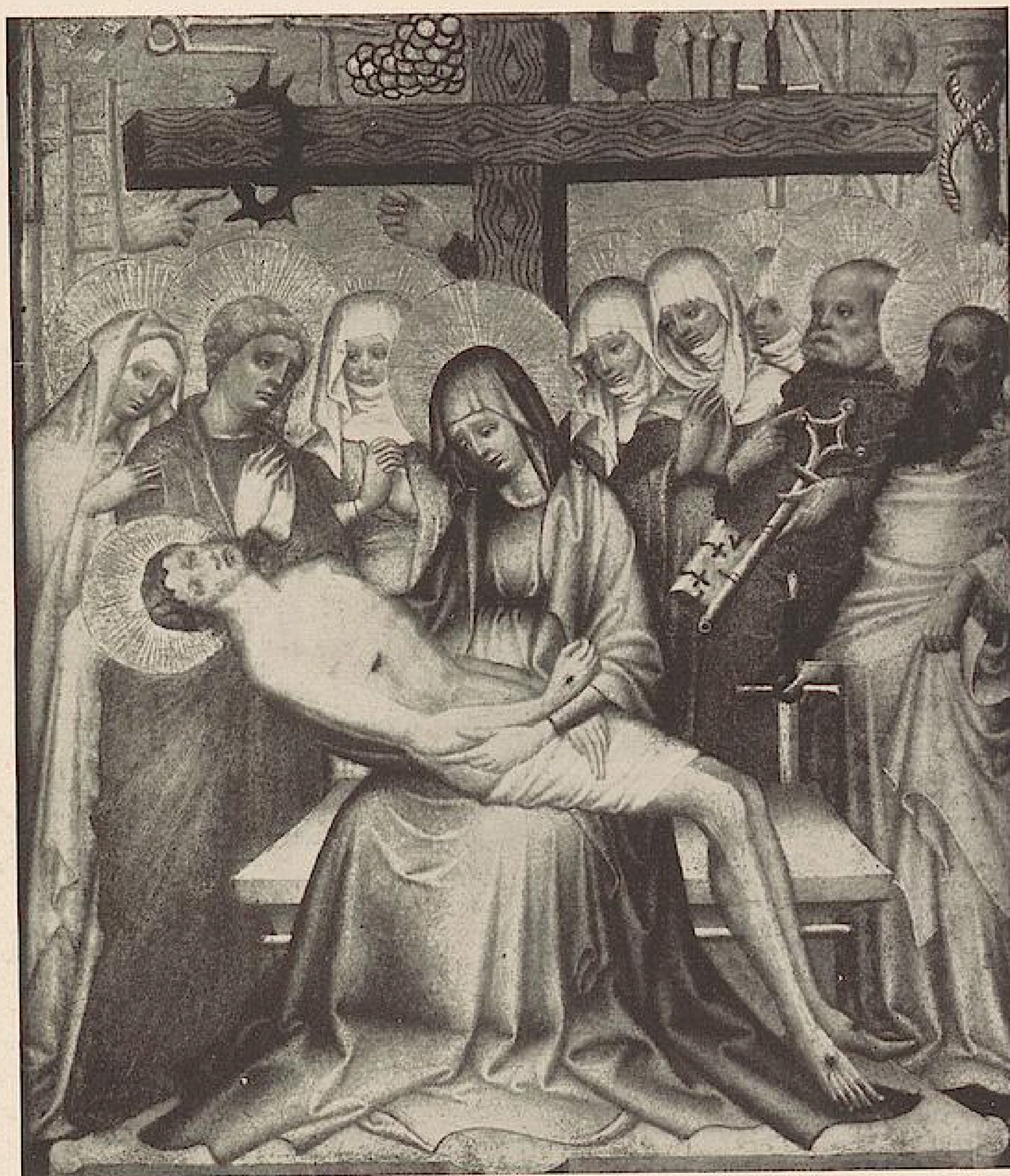
hanger befunden hatte. Auch die kleine Cowper-Madonna ist, wie man sich erinnert, vor nicht langer Zeit nach Amerika gewandert. Sie hängt in der Widener-Sammlung in Philadelphia. Außer den beiden Madonnenbildern besitzt Amerika nur noch ein Werk Raphaels, den großen Colonna-Altar, der aus Pierpont Morgans Besitz in das Metropolitan-Museum gelangte. —

Ein Watteau aus ehemals kaiserlichem Besitz ist kürzlich in Amerika gelandet. Es handelt sich um die Schauspielszene, die früheren Besuchern des neuen Palais noch wohl erinnerlich ist, keinen der schönsten Watteaus, die Friedrich der Große besessen hat, immerhin aber schon das zweite Werk des Meisters, das Berlin und Deutschland verloren geht. Das Bild ist durch die Vermittlung Duveens in die Sammlung Bache in New York gelangt. —

Die niederländischen Gemälde der Sigmaringer Sammlung, die im Spätsommer in der Münchener Pinakothek zu sehen waren, sind nun in der New Yorker Filiale der Kunsthandlung S. Drey ausgestellt. Man kann mit Bestimmtheit annehmen, daß keins der bedeutenderen Bilder der Sammlung die Rückreise über das Wasser antreten wird. —

Der berühmte Tierteppich aus dem Besitz des ehemaligen Wiener Hofes, über dessen Verkauf auf einer Londoner Versteigerung wir berichteten, ist um den Preis von rund einer halben Million Mark von Mrs. McCormick gegen ihren Bruder John D. Rockefeller jr. erworben worden. Die amerikanischen Behörden verlangen nun für das Stück einen Zoll in Höhe von 80000 Dollar, also etwa zwei Drittel des Kaufpreises. —

Rembrandts spätes Selbstbildnis ist von dem Duke of Bucelengh um den Preis von 100000 Pfund an die Firma Colnaghi verkauft worden, die dem Vernehmen nach bereits mit einem amerikanischen Sammler in Verhandlung steht. Es wird interessieren, daß das Bild im Jahre 1740 um den Preis von 70 Pfund in den Besitz der Familie übergegangen ist, die es heute um den Millionenbetrag veräußert.



ÖSTERREICHISCHER MEISTER VOM ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS, BEWEINUNG UNTER DEM KREUZE — KUNSTHANDLUNG DE BURLET, BERLIN

VOM MARKTE NEUER KUNST

VON

CURT GLASER

Es ist vor Monatsfrist an dieser Stelle über Preise moderner französischer Bilder, die in Paris versteigert wurden, berichtet worden. Es waren zum Teil erstaunliche Summen, aber es sind keineswegs ungewöhnliche Preise, denn auch auf Ausstellungen und in Läden hört man Forderungen, die sich in sechsstelligen Ziffern bewegen, umgerechnet bisweilen 50000 Mark erreichen. So werden Bilder einzelner lebender Maler bewertet, und es wird behauptet, daß solche Summen nicht nur gefordert, sondern auch bezahlt werden.

Mag das übertrieben, mag nur die Hälfte wahr sein, es genügt, die Lage des Pariser Kunstmarktes zu beleuchten, dessen außergewöhnliche Konjunktur nicht durch die Nachwirkungen der Inflation allein erklärt werden kann. Gewiß ist das Geschäft mit modernen Bildern in Paris in hohem Maße spekulativ. Man kauft und verkauft. Man macht eine Sammlung und läßt sie nach kurzer Frist versteigern, um wieder von neuem zu sammeln. Die Versteigerungen gehen gut, weil der Betrieb aufs vollkommenste durchorganisiert ist. Die Händler sorgen dafür, daß die Preise gehalten werden. Hinter den großen stehen die kleinen Händler, hinter ihnen das Publikum nicht nur von Paris, sondern von Europa, Amerika, der ganzen Welt. Und hier ist schließlich des Rätsels Lösung zu suchen. Der Pariser Kunstmarkt versorgt die ganze Welt heute mit Bildern genau so wie die großen Pariser Schneider-Ateliers mit Kleidern. Der Name eines Künstlers, der in Paris lebt, der von einer der großen Pariser Kunstfirmen lanziert wird, hat Aussicht darauf, eine Weltmarke zu werden. Es kommt nicht darauf an, daß der Künstler Franzose ist, der Betrieb ist auch in dieser Hinsicht durchaus international, er kann Spanier, Italiener, Schwede, Norweger, Russe, Japaner sein, aber die Bilder müssen in Paris gemalt, von Paris vertrieben werden, um auf dem Weltmarkte Aufnahme zu finden.

Man muß sich darüber klar sein, daß Deutschland, das einmal von München aus einen allerdings noch bescheideneren Weltmarkt versorgte, heute Frankreich gegenüber weit ins Hintertreffen geraten ist. Auch der deutsche Markt wird heute in hohem Maße von Frankreich beherrscht. Auch der deutsche Sammler kauft französische Impressionisten, und er kauft Matisse, Picasso, Derain, Vlaminck, ebenso wie der Sammler in New York und in Buenos Aires, in Kapstadt und in Tokio. Es gibt keinen Markt für die Werke lebender deutscher Maler, nicht in der Welt und nicht einmal in Deutschland.

Diese Zeitschrift darf sich von dem Verdachte nationalistischer Gesinnung in Fragen der Kunst gewiß frei glauben. Sie hat sich immer für das Echte und Gute in der Kunst eingesetzt, gleichgültig von wo es kam, und sie gehörte zu den ersten, die der Malerei des französischen Impressionimus den Weg bereiteten. Aber gerade darum darf an dieser Stelle einmal nachdrücklich gewarnt werden vor jener blinden Überschätzung jeder von Paris in die Welt gesetzten Marke, deren Folge die immer katastrophaler sich auswirkende Lage unserer Künstler ist.

Wir sind heute so weit gelangt, daß von einem Markte für die Werke lebender Künstler in Deutschland mit wenigen Ausnahmen überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. Es gibt wohl vereinzelte Liebhaber, die hie und da ein Bild kaufen. Aber die Verkaufsstatistik der Ausstellungen ist im allgemeinen geradezu katastrophal. Oft sind die Museen und Behörden fast die einzigen, die als Käufer auftreten, und für den Kunstmarkt als solchen haben gerade diese Käufe überhaupt keine Bedeutung. Die kleinen Ausstellungen der Kunstsalons unterscheiden sich hinsichtlich ihres finanziellen Erfolges kaum von den großen allgemeinen Ausstellungen der Verbände. Die Zahl der Kunsthandlungen, die sich mit dem kostspieligen Apparat ständig wechselnder Ausstellungen belasten und sich der hoffnungslosen Aufgabe unterziehen, moderne Bilder zu vertreiben, wird überdies begreiflicherweise immer kleiner. Man braucht keine Namen zu nennen. Jedermann weiß, wie in Berlin Kunsthandlungen verschwanden oder von neuer sich auf alte Kunst umstellten, und nicht selten muß, auch wenn vorn anständige neue Bilder ausgestellt sind, hinten mit elenden alten Schwarten gehandelt werden, weil nur damit



HANS MALER, KÖNIGIN ANNA VON ÖSTERREICH

KUNSTHANDLUNG DE BURLET, BERLIN

ein Geschäft gemacht und der Betrieb aufrechterhalten werden kann.

Man sucht nach den Gründen dieses Zustandes, der sich in der Zeit nach der Inflation entwickelt hat, und man findet sie leicht in der nämlichen spekulativen Einstellung des Kunstmarktes, die in Paris die Hochkonjunktur erklärt. Während der Inflation blühte das Kunstgeschäft. Neue Käuferschichten traten auf. Alles spekulierte mit allem, und so wurde auch die Kunst in den Bereich der Spekulation gezogen. Früher gab es Leute, die sich lediglich zu ihrem Vergnügen aus dem Überschuß ihres Einkommens ein Bild kauften, ohne danach zu fragen, ob ihr Geld gut angelegt sei. Solche Liebhaber gibt es heute nur noch in ganz wenigen Exemplaren. Man will nicht für Kunst Geld ausgeben, sondern mit Kunst Geld verdienen. Auf dem Pariser Markt ist das möglich, weil er von dem Kapital der ganzen Welt gestützt wird. Auf dem innerdeutschen Markte ist es schwierig, weil es ihm an Aufnahmefähigkeit fehlt. Man hat es bei der Versteigerung der Sammlung Stoperan und auf einer anderen Versteigerung bei Max Perl erlebt, wie Bilder bekannter Maler zu Spottpreisen verschleudert werden, wenn sie zu öffentlichem Ausgebot gelangen. Das Ergebnis öffentlicher Versteigerungen aber gilt vielen nicht mit Unrecht als der einzige solide Maßstab für die Bewertung von Kunstwerken.

Man sagt, der Markt für neuere deutsche Graphik sei durch die Auktionen vollständig ruiniert worden. Das ist ebenso wahr wie falsch. Wahr ist es, daß die Preise durch das Bekanntwerden der Auktionsergebnisse tief herabgedrückt worden sind. Falsch ist es, die Auktionen für eine Entwicklung verantwortlich zu machen, die sie nicht verursacht, sondern nur sichtbar gemacht haben. Man warnt davor, das Experiment, das mit der Graphik gemacht worden ist, mit den Bildern zu wiederholen. Aber was würde geschehen? Es würde ein Zustand öffentlich enthüllt werden, der auch heute kein Geheimnis mehr ist. Und es ist die Frage, ob ohne eine Radikalkur wie diese eine Gesundung des Kunstmarktes überhaupt noch möglich ist.

Es gibt zwei Methoden, den Wiederaufbau zu versuchen: die eine ist die vorsichtig konservative, die andere die schonungslos radikale. Der eine Weg ist der des Kunsthandels, der wenige Bilder zu möglichst günstigen Preisen verkauft, der andere ist der der Versteigerung, auf der eine möglichst große Zahl von Bildern zunächst um jeden Preis abgesetzt wird. Auf dem einen Wege wird man versuchen, die Zahl der Bilder, auf dem anderen die erzielten Preise langsam zu erhöhen. Aber es hat den Anschein, als sei der Tag nicht mehr fern, an dem der Kunsthandel seine Möglichkeiten erschöpft haben wird, und an dem man zu der Radikalkur sich wird entschließen müssen, vor der alle beteiligten Kreise vorerst noch zurückschrecken.

Auf einem gesunden Markte müssen Nachfrage und Angebot sich einigermaßen die Wage halten. Auf dem Markte neuer deutscher Kunst — sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann — besteht ein groteskes Mißverhältnis zwischen einem riesenhaften Angebot zu Preisen, die nur in Ausnahmefällen bezahlt werden, und einer geringen Nachfrage, die durch übermäßige Forderungen abgeschreckt wird. Die Situation ist klar. Hilfe tut dringend not. Die Nächstbeteiligten werden sich zu entschließen haben, welchen Weg sie einzuschlagen gedenken.



DER EVANGELIST JOHANNES. AUS EINER BÖHMISCHEN HANDSCHRIFT DES 14. JAHRHUNDERTS. KUNSTHANDLUNG DE BURLET, BERLIN

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JANUAR, AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, BILDNIS GEHEIMRAT RIESSER

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



VOR NEUEN BILDERN MAX LIEBERMANNS

VON

ALBERT LAMM

Durch einen Zufall war ich im Anfang des letzten Sommers einmal kurze Zeit im Atelier Max Liebermanns in Wannsee allein. Das kleine Atelier war fast leer. Nur eine große, eben beendete Landschaft stand auf der Staffelei. Sein Garten auf der Seeseite, links die Hauswand; farbige Blumen bestimmten den Eindruck. Geranienblüten hängen über die niedrige Steinwand. Allein mit dem Bilde, erlebte ich eine tiefe Überraschung. Eine fremd gewordene, eine fast vor mir selbst gewaltsam lange verheimlichte Stimmung überkam mich: jene Hingabe beim Eindringen in geweihte Räume, wenn ich als junger Mensch in das Museum ging, nicht um arbeitsam Bilder zu studieren, sondern um dort die große Offenbarung zu erleben.

Wir sprachen an diesem Tage nur über Landschaftsmalerei. „Vor einer Landschaft“, sagte Liebermann, „mag einer beweisen, was er kann. Ein Gesicht — das beschäftigt immer. Was ist das menschliche Auge für ein Wunderding! Wenn einer das noch so schlecht malt, es bleibt ja ein Auge. Aber in eine Landschaft muß einer erst das Fesselnde hineinlegen, und dazu muß er aus sich selber etwas geben können. An der Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst.“

Liebermann malte wieder den ganzen Sommer, und immer nur in seinem Garten. Immer andere Blumen werden gepflanzt, die verschiedenen Winkel der Gärten vor und hinter dem Hause geben die verschiedenartigsten Bildmotive. Ich hatte wiederholt jenen Eindruck der großen Landschaft vom Junianfang heimlich nachgeprüft. Im Herbst durfte ich Liebermann wieder selbst über seine Arbeit sprechen hören; und ich versuchte, mir klar zu machen, was hier geschehen war.

Liebermann war sehr ernst gestimmt. „Ich bin



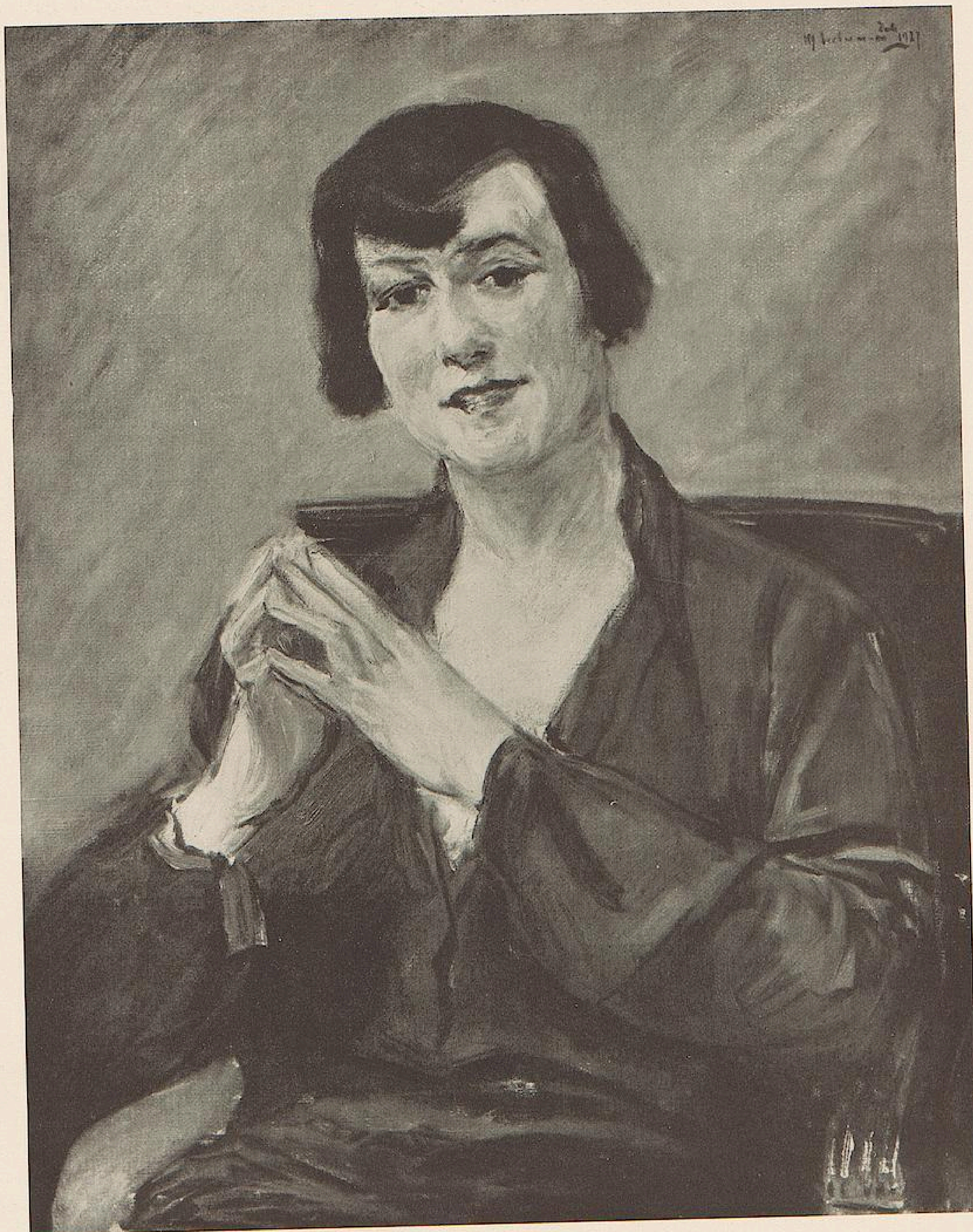
MAX LIEBERMANN, BLUMENBEETE
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

alt geworden", sagte er, „und mich beschäftigt bei meiner Kunst nur noch eines: das Göttliche." Das war die einfachste Metapher für eine innerste Angelegenheit, so fühlte man, über die zu reden ihm nicht liegt. Leiser und zwangloser kam der andere Satz nach: „Mir ist das ganze Gezänk so gleichgültig geworden. Das Treiben der Menschen — was geht mich das noch an"?

Und nun erzählte er weiter; Gedanken über die Malerei, von denen Einzelheiten er öfters äußert; aber es war ein erschütternder Ton darin wie ein: „Wir haben das Ziel nicht erreicht, und die Menschen lassen es uns nicht erreichen; niemals werden wir zu ihnen reden können, keiner versteht uns." Er sprach von der Rangliste der Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts, wie sie vor ihm sich darstellt. Zuerst der größte nach Rembrandt: Daumier. Dann „eine ganze Weile nichts"; und dann Menzel. „Menzel hat in der langen späteren Periode seines Schaffens keine Liebe zu den Dingen gehabt. Es ist scharf, interessiert, geistreich; aber er fügt sich trotz aller Kraft; und er ist lieblos." Und dann aus diesem Munde: „Die Liebe ist alles in der Kunst. Ohne Liebe kann man nichts malen. Man kann keinen Grashalm malen, wenn man ihn nicht liebt."

Und dann bäumte es sich in ihm auf, und er sprach Dinge aus, die zu wiederholen niemand ein Recht hat. Auch die Sprache nicht hat. Aber wer ein paar Jahrzehnte lang mit dem öffentlichen Kunstgeschwätz sich nicht verständigen konnte, den konnte diese Aussprache glücklich machen.

Das neunzehnte Jahrhundert entwickelt die große Tragödie alles Künstlertums, in deren Peripetie wir augenblicklich stehen. Am neunzehnten Jahrhundert ist nur eines echt: die Rationalisierung des ganzen Lebens, wofür alle anderen Werte geopfert werden. Die seelische wie die geistige Erziehung wurde unter Zwecke gestellt. Alle seelischen Lebenswerte wurden gefälscht und vergiftet, um vom Innersten heraus das ganze Menschenwesen nur vom realen Erfolg und von der



MAX LIEBERMANN, DAMENBILDNIS

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Verehrung der realen Macht gelenkt zu sehen. Das Wesen der Kunst aber ist reine Innerlichkeit, das Glück abseits von allem, was kausal in der Wirklichkeit abläuft, eine Verankerung des Gefühls im Ewigen und Ganzen. Im neunzehnten Jahrhundert kommt die Kunst in einen tiefsten Konflikt mit dem Leben; und während sie dem einen die letzte Zuflucht zu echter Metaphysik wird, wird sie dem anderen verhaßt als die große Verführung zur Verachtung der realen Macht. Darum mußte die Kunst mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel bekleidet werden. Der verhungernde Künstler mit seiner quälenden Fratze als komische Figur: das ist eine Schöpfung des triumphierenden Geistes des neunzehnten Jahrhunderts.

Wer ermißt, wie tief alle Künstlerschaft dieser „glanzvollen" Epoche gelitten hat? Die Verachtung des Lebens, des Menschenwesens, die Verzweiflung am Kosmos — so möchte man fast sagen —, ist so noch nie von Menschen gefühlt worden. Von der Neunten Sinfonie bis zum Zarathustra stöhnt die Größe des Wortes „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und erkämpft sich immer wieder eine seelische Freiheit der letzten Kraft, die auch zeugenlos sterben kann.

Die seelische Verfassung der Malerschaft ist in dieser Epoche die kämpfereichste. Denn es liegt im Wesen der bildenden Kunst, daß sie nur am gegenwärtigen Objekt der gegebenen Wirklichkeit sich betätigen kann. So war der Malerschaft das Problem der Zeit am tiefsten ins Herz gestoßen: leben zu müssen mit einer Umwelt, mit der man nicht „leben" kann. Daher hat die Malerei im Bewußtsein der letzten Epoche die führende Rolle gespielt; was jeder fühlende Mensch dieser Zeit innerlich empfand, offenbarte sich bei ihr unmittelbar an ihrer Arbeit.

Was war denn das jahrzehntelange Suchen nach einem Neuen, Anderen in der Malerei, wenn es nicht das Suchen nach der seelischen Möglichkeit des Malens überhaupt war! Der Zerfall mit allen Werten des wirklichen Lebens führte zu einem Widerspruch in jedem Anblick eines Lebensteiles; ein heimatlos gewordenes Künstlertum suchte nach dem Stück Leben, vor dem das Malen — jener allen anderen Menschen kaum verständliche Prozeß — überhaupt möglich war.

Bis die Entdeckung des Impressionismus kam, die bis heute fast niemand verstanden hat. Die ganze Tiefe des Weltgefühls an einem Gegenstande zu offenbaren, war aus dem Widerspruche der Gegenwart und des Wesens der Malerei als solcher immer wieder gescheitert; denn in der gegenwärtigen Welt fehlte es am brauchbaren Gegenstande, und mit dem nur auf irgendeinem Wege gedanklich oder gefühlsmäßig geschaffenen Gegenständlichen war ein vollkommenes Malen nicht erreichbar. Bis endlich ein aus dunklen Tiefen stammender Entschluß die Malerschaft dazu trieb, die gegebene Wirklichkeit abzumalen, wie sie war, trotz allem. Man malte eine Welt, an der alles das Gefühl nur verwirrte, in ihrer Erscheinung ab, voll Hingabe an das Schaffen selber, voll Freude an den Mitteln der Arbeit, voll Überdruß am Dasein, voll Widerspruch gegen das, was alle Welt dachte und wollte. Das Ergebnis war, daß ein neues, kompliziertes Gefühlsleben sich eine Sprache schuf, und ein inneres Walten, bewußt unlenkbar, neue Harmonien entstehen ließ. Der Maler wurde erstaunt zum Werkzeug einer höheren Gewalt. Man entdeckte eine Kunst, die Dinge auszusprechen vermochte, um die noch niemand je einen Versuch gewagt hatte. Man sprach nicht mehr von der Metaphysik in dem Sinne, daß man jenseits der Natur die ewige Macht suchte; aber Differenzgefühle wurden wach, und die Natur selbst, die reine Natur, sprach von mehr als sich selber. Noch nie hat das Irrationale der Kunst so rein gewaltet.

Die Leidenschaftlichkeit, mit der diese Malerei abgelehnt und angenommen wurde, beweist, daß gefühlsmäßig ihre Bedeutung erkannt wurde. Aber was geistig geleistet wurde, um das Bewußtsein mit ihr ins Reine zu bringen, war minderwertig. Daß unter den Malern keiner zu seinen künstlerischen Leistungen auch noch die hinzuzufügen vermochte, daß er die Kunstwissenschaft mit dem Schlüssel des Verständnisses für seine Leistung bereicherte, kann nicht überraschen: das Malen ist dem abstrakten Denken vielleicht am stärksten entgegengesetzt, weil es an die einzelne Erscheinung und lediglich an die Erscheinung gebunden ist. Was die Maler in die Erörterung warfen, war zum großen Teil Atelierjargon, der in seinem wirklichen Sinn nur innerhalb der Malerschaft restlos verständlich ist und in der beliebten Literaten-Umdeutung zu Mystisch-Bedeutungsvollem nichts mehr von dem enthält, wie er gemeint ist. Die



MAX LIEBERMANN, GARTENTERRASSE

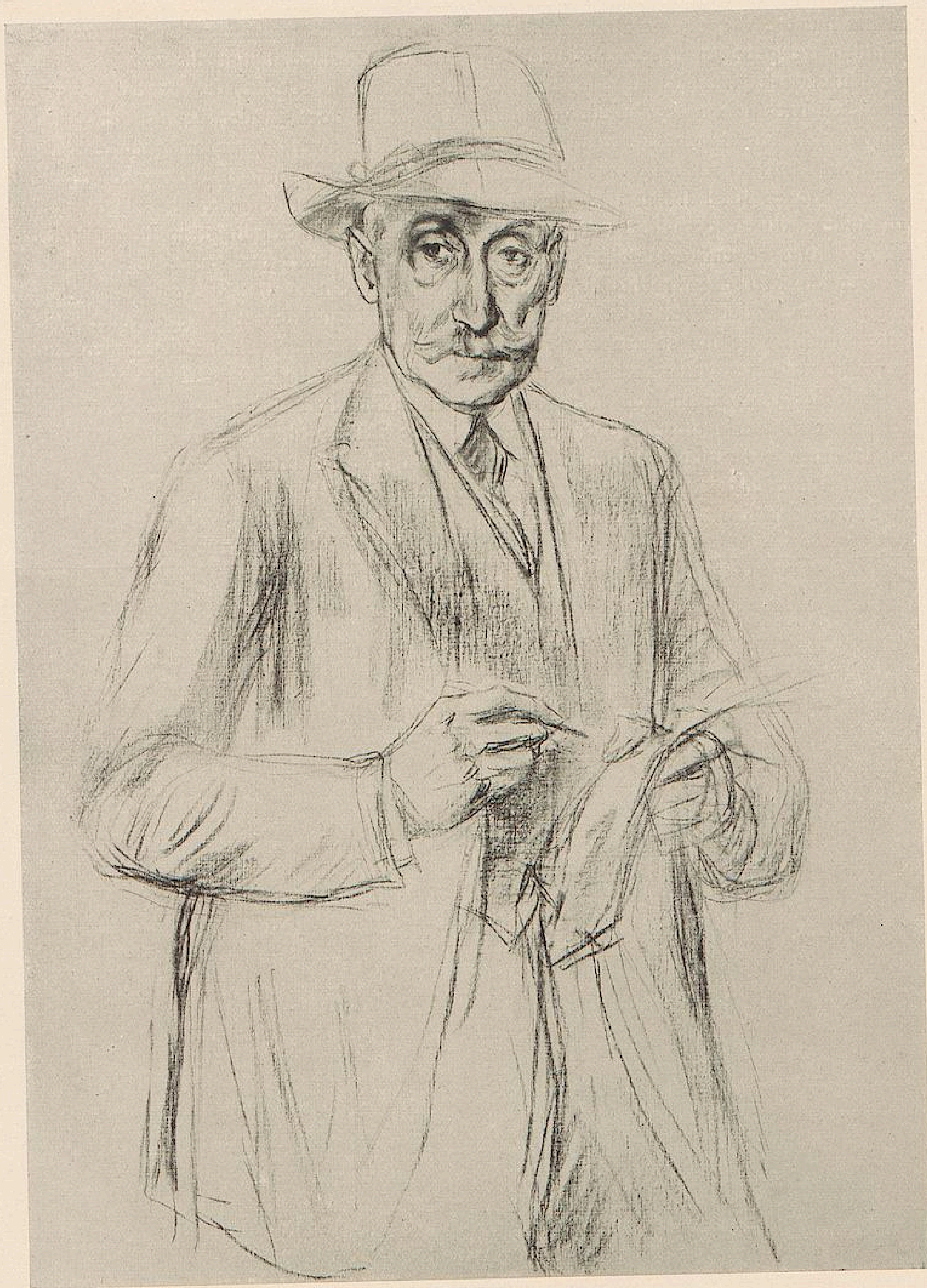
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Kunstwissenschaft wurde aber immer rationaler, registrierte historisch, und registrierte auch hier nur. Die Journalistik, ganz von den Interessen einer rationalen Zeit ausgesiebt, griff verhängnisvoll daneben. Gerade als eine notwendige Rationalisierung der Malerei wurde der Impressionismus gefeiert. Man bemerkte nur das Schweigen von allem bewußten Suchen nach Metaphysik, das Vermeiden idealistischer Symbole, und sagte einfach: jetzt malen sie nur noch die wirkliche Natur ab. Niemand sah die langsame Entwicklung der Tradition; man glaubte, die „braune Ateliermalerei" sei mit einem Ruck aufgegeben „um der ‚Wahrheit' willen". Als das Gefühl einer kosmischen Einheit der Erscheinung den rauschenden Vollklang einer neuen Farbigkeit suchte, in der ein unsagbares Ganzes Natur sang, ohne zum intellektualen Erwägen des Einzelnen Zeit zu finden: da wurde die „Darstellung von Licht und Luft" als Mittel zur Erreichung erhöhter Naturvortäuschung angesehen. Kein Hauch von Psychologie durchdrang die Malerschicksale, die letzten großen Künstlerschicksale, die um dieser Malerei willen aufleuchteten und zerschellten: als ob man auch zugrunde gehen konnte aus Leidenschaft für Chromoxydgrün, Kremserweiß und Holzpantoffeln. Die Journalistik glänzte in Kochbuchstil und Reportage. Von der Änderung in der Wertung des Gegenständlichen wußte man feig nichts Besseres zu sagen, als daß das Gegenständliche gleichgültig in der Malerei sei. Naturalismus und Optik: damit wurde die irrationalste Malerei zur rationalsten gefälscht. Als solche mißverstanden, wurde sie endlich von der Allgemeinheit angenommen und „verstanden".

Von da aus aber begann auch der Umschlag zum vollkommenen Unsinn. Die rationalen Sachverständigen rechneten aus, daß alle Kunst ein Irrationales enthalten müsse, und daß die von ihnen selber eben fertigkonstruierte naturalistische Kunst ein solches vermissen lasse. Und nun wurde auf rationalem Wege eine neue irrationale Malerei konstruiert. Da man nicht genau wußte, was irrational heißt, so übersetzte man es populär mit „hirnlos". Eine Epoche großer Ermüdung in der Künstlerschaft kam dem entgegen. Eine erlahmende Malergeneration ertrug die unerhörte Spannung zwischen Realität außen und Weltgefühl und Schaffenstrieb innen nicht mehr. Die einen suchten, wie nach dem Stein der Weisen, nach einem „Gesetz", das automatisch das Kunstwerk schaffen lassen sollte; die anderen wälzten sich lallend am Boden. Das eine wurde als Walten der Idee, das andere als Schizzophrenie wissenschaftlich erklärt; beides verstand man. Der haarige Unsinn eines Däubler galt als Offenbarung, weil man über den Unsinn nur lachte. (Irrationale Schlußfolgerung.) Die Orgien der Selbsaufhebung des Rationalismus durch Rationalismus wurden logisch genossen. Und damit wurde der Expressionismus zu einer Angelegenheit der Masse, zu einem Besitz aller, wie es der Impressionismus nicht einen Tag gewesen war. Jederman wurde Esoteriker, was ja dem Wesen des Esoterischen entspricht. In wenigen Monaten füllten die Museumsdirektoren ihre Museen und beantragten Neubauten, damit die Journalisten nicht rationaler oder irrationaler Weise ihren Abbau beantragten. Man entdeckte die hervorragende Eignung des Vor-Pubertätsalters zu synthetisch-produktiver Malerei, und die Volksschullehrer gaben Zeichenunterricht nach dem Grundsatz: jeder sein eigener Maler. Daß die nun einsetzende Massenproduktion von Bildern nichts mehr als leersten Unsinn brachte, tat niemand weh. Denn welcher vernünftige Mensch sieht sich heute noch Bilder an? — In der Tat, das war das Ende des Rausches: zwei Jahrzehnte eines völlig sterilen Expressionismus haben die Entwicklung des Impressionismus zerredet und alles echte Interesse an der Malerei zerstört. Das verdankt die Malerschaft dem kritischen Journalistentum, deren Lage heute mehr als eindeutig ist. Der sogenannte Geldmangel erklärt diese Lage nur zu einem kleinen Teile. Jeder Auktionstag beweist, wie viel Geld heute noch immer Kunstwerke als Anlagewerte sucht. Aber das Geld kam in immer kleinere Kreise, die eine eigene Art von Intelligenz züchten. Und diese Intelligenz hat sich von dem Schlachtfelde der Zeitungsschreiber zurückgezogen. Nur zerstörende Urteile sind international haften geblieben, die wir der deutschen Journalistik verdanken: zum Beispiel, daß der Impressionismus tot ist, und daß die deutsche Malerei nichts kann. —

Aber wir wollten von Max Liebermanns letzten Bildern reden.

Liebermann, bei dem man eine so hohe Intelligenz weiß, ein so umfassendes Wissen, eine Weisheit, die kaum noch gemütlich ist, hat aller-



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

dings nie geglaubt, daß Denken zum Malen viel nützt, und hat nur die Wege seinem reinen künstlerischen Fühlen frei gehalten. Den entscheidenden Gehalt des Kunstwerks intellektual erarbeiten zu wollen, in diesen Irrtum konnte er nicht verfallen. Kunst ist irrational; Kunst geht aus dem ganzen, intellektual unfaßbaren Menschen hervor, aus seinem Leben als dem Suchen nach Inhalt und Ziel. Die Realität zu ändern durch gemalte Predigten, der Realität ein Absolutes gegenüberzustellen — das ist für den wissenden Menschen nichts als Torheit. Kunst ist der Beweis der Freiheit eines reinen Herzens; diese Freiheit ist um so stärker, je mehr sie sich bewährt vor einer widersprechenden Umwelt. Die Kraft der Umwelt in sich überwinden, dem Widerspruch so überlegen sein, daß man sein Herz auch in einer Welt sich ausleben läßt, die von Herz und Innerlichkeit nichts wissen will: das ist ein Beweis der Kraft. Der innere Mensch muß ringen mit Gott und Welt, bis das Wunder der Liebe sich vollziehen kann. Nur von diesem inneren Zustand hängt die Kraft dessen ab, was der Künstler schafft. Es ist das Wort Faustens: Du bleibst doch immer, der du bist — das gilt von jedem Kunstwerk. Eine innerlich leere Malerschaft konstruiert vergebens die beweglichsten Bilder; ein innerlich starker Künstler bewahrte sich am einfachsten. Wem es gelingt, in dieser Welt zu finden, woran sein Herz mit ganzer Liebe hängt, woran die Kraft Gottes und die ewige Macht sich ihm offenbart: aus dessen Werk redet wieder von neuem das Überweltliche, Übermenschliche, von dem niemand begreift, daß ein armer Mensch es geschaffen hat. Denn — „diese Welt — ach, meine Brüder, ihr kennt sie ja!“

So bleibt uns Liebermann ein Führer zum Höchsten.



MAX LIEBERMANN, GÄRTNERHAUS

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



MAX BECKMANN, RIMINI. PASTELL. STETTINER MUSEUM. 1927
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM

MAX BECKMANN

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

VON

CURT GLASER

Die Ernte des letzten Jahres, die in der Ausstellung der Galerie Flechtheim gezeigt wurde, ließ die schöne Reife erkennen, zu der die Kunst Max Beckmanns sich entfaltet hat. Nichts mehr von dem quälenden Krampf der Nachkriegsjahre, deren schwerer Albtraum nun der Vergangenheit gehört. Die unerhörte Nervenspannung jener Jahre, in denen die Kunst des Malers das Gesicht der Zeit zu formen und zugleich ihre eigene Form dieser neuen Zeit anzupassen, mit der äußersten Anspannung der Nerven wie der Kräfte des Geistes bemüht war, ist vorüber. Der Künstler hat seine neue Stellung zur Wirklichkeit gewonnen. Sein Geist hat sich mit der Welt, sein Auge mit der Form ihrer Erscheinungen wieder versöhnt. Er sieht die Dinge mit einer Gelassenheit, die ihn auch in einem einfachen Stück Landschaft oder ein paar gleichgültigen Gegenständen auf einem Tische ein malenswürdiges Motiv erkennen läßt. Er braucht nicht mehr aufreizende Perspektiven, nicht mehr die Lärminstrumente moderner Orchester, nicht mehr grimassierende und verkleidete Menschen. Ein Strandweg, ein Paar in der Loge, eine Kiste mit Bücklingen werden Anlaß zu Bildern.



MAX BECKMANN, SCHWENINGEN FRÜH MORGENS. 1828

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM

Gewaltsamkeit der Formung wandelt sich in klare Organisierung der Fläche. Grellheit der Farbe mildert sich in Bestimmtheit weniger Kontraste, deren Klang durch ein reines Schwarz und ein mildes Weiß gehoben und gestärkt wird.

Dieses Schwarz vor allem ist die Entdeckung der neuen Bilder Beckmanns. Es ist die schwierigste aller Farben. Aber Beckmann meistert sie heute. Es gelingt ihm, mit großen Flächen von tiefem Schwarz einem Bilde Haltung zu geben. Sein Schwarz ist nicht ein Abstraktum der Form. Es ist Farbe und Ausgangspunkt malerischer Gestaltung, Grundton eines Akkordes, der mit wenigen Griffen von Rot oder Gelb oder Grün bis in das reine Weiß hineinwächst.

Die Klangfülle dieser Akkorde macht die Schönheit der neuen Bilder Max Beckmanns. Es gibt da ein Stilleben mit einem verhaltenen Grün, das den Augen schmeichelt. Es gibt einen Blick aus dem Fenster mit vielen Rot, die etwas Erregendes haben. Beckmann hat die Fähigkeit erlangt, mit wenigen, ganz bestimmt gesetzten farbigen Akzenten die Stimmung eines Augenerlebnisses auszudeuten, die er zugleich in den knappen Umrissen einer auf einfachste Formel gebrachten, zeichnerischen Struktur festhält.

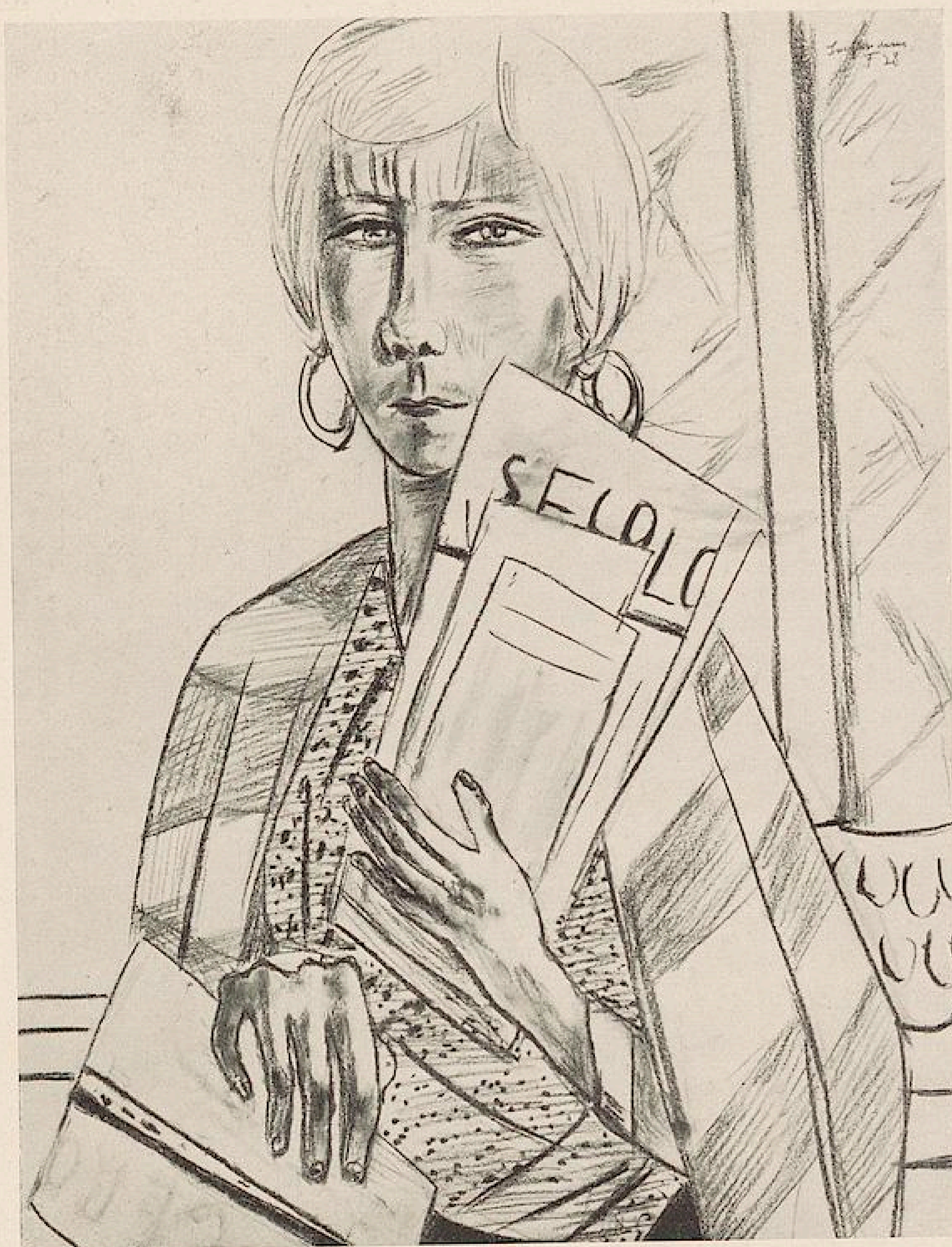


MAX BECKMANN, DIE ZIGEUNERIN. 1928

SAMMLUNG BARON VON SIMOLIN, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM

Knapp und einfach sind Beckmanns Zeichnungen. Es gibt da kein Ungefähr und nichts von den spielerischen Reizen einer Zufallswirkung. Die Form ist fest umschrieben, die Komposition steht klar im Raume. Bewegung findet ihren Ausdruck nicht durch Unbestimmtheit, sondern allein durch den Rhythmus der Linien. Die „Eiskunstläufer“ sind ein Beispiel dieser neuen Kunst der Darstellung bewegter Erscheinung, die sich ganz auf die übertragenen Wirkungen künstlerischer Formung zurückgezogen hat.

Von wo aus man diese Bilder und Zeichnungen ansehen mag, von allen ihren Aspekten scheinen sie sich in eine gewisse Distanz zur Wirklichkeit einzustellen, und diese gleichbleibende Lage der Entfernung ist es, die ihnen die ruhige Klarheit und absolute Sicherheit bildkünstlerischer Wirkung verleiht. Heute, da das Ziel erreicht ist, versteht man besser den Weg. Es brauchte eine gewisse, absichtsvolle Bemühung, und es brauchte eine Spanne Zeit, ehe Beckmanns Kunst, deren Zeiger zuerst deutliche Schwankungen aufwies, sich mit jener Festigkeit einstellte, die ihr heute die schöne Ruhe gibt, die Krampf und Spannung in Gleichmaß und Wohlklang gelöst hat.



MAX BECKMANN, ITALIENISCHES ZEITUNGSMÄDCHEN. ZEICHNUNG. 1928

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM



PAUL CÉZANNE, DER SEE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM)

CHATEAU NOIR

VON

TILLY WENCKER

Aix en Provence und Cézanne: das ist jetzt wohl für die meisten ein untrennbarer Begriff; daß dies jedoch nicht unbedingt richtig ist, will ich versuchen zu erzählen.

Ich wanderte durch die liebenswürdige kleine Provinzstadt und überlegte hin und her, wo und wie ich dort ein passendes Unterkommen finden könnte. Meine negativen Erfolge in dieser Hinsicht hatten mich etwas bedrückt, und indem ich sinnend weiterging, kam ich, außerhalb der Stadt, in ein kleines grünes Tal. Dort sah ich einen jungen Studenten, der vor seiner Staffelei stand. Ich raffte mein Französisch zusammen und sprach ihn an: „Wie und wo und nicht zu teuer usw.“. Liebenswürdig, wie alle Franzosen, beredete er sich mit mir und sagte dann: „Madame, gehen Sie nach Tholonet, es ist sechs Kilometer von hier, aber es wird Ihren Wünschen entsprechen.“

Tholonet, das Wort war gefallen, und wie stark dies auf mich einwirken sollte, lernte ich erst viel später einsehen.

Mit frischem Mute machte ich mich andern

Am Rand der Straße sitzend, hielt ich mich still und übersah dies alles. Ein Bauer stieg den Hügel herauf; wie von innerem Feuer durchflutet leuchtete sein Gesicht im Wiederschein der roten Erde. Im Gespräch mit ihm erfuhr ich die Namen der umliegenden Häuser. Was mich besonders interessierte, war ein kleines, seltsames Gebäude, das oben hoch über der Straße am ansteigenden Berge lag. Steilauf und schmal ragte die von langen Fenstern durchschnittene Front. Zur Seite lagen unregelmäßig gegeneinander geschoben noch kleinere Anbauten, und ringsum lief eine breite Terrasse. Es schien, als böte dieser kleine Komplex seine bröckelnden Mauern der Sonne mit Lächeln dar.



PAUL CÉZANNE, FRAUENBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM)

Tages auf den Weg. Hügelauf gegen Osten, leise wand sich die Straße empor, und immer schöner und reicher wurde die Natur. Ich gestehe, daß sich meine Gedanken mit vielem auf diesem Wege beschäftigten, aber wenig oder fast gar nicht mit dem großen Maler. Die köstliche Landschaft ringsum und das Denken an meine daraus entstehende zukünftige Arbeit erfüllten mich vollkommen.

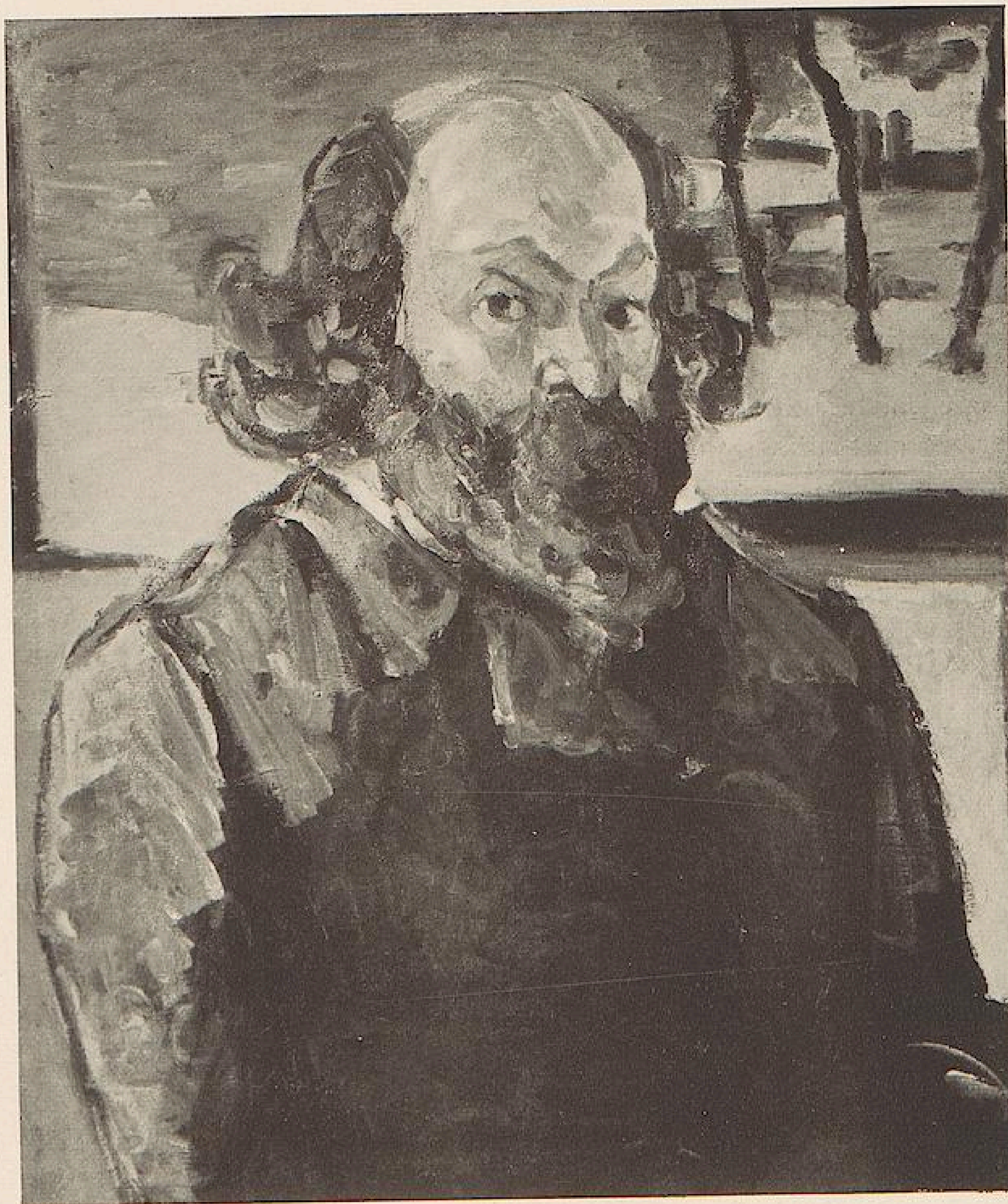
Ein reiches Hügelland, bewachsen mit Kiefern, Oliven und fremdartigem Gestrüpp. Hie und da schimmernde kleine Häuser, umstanden von Zypressen und Eichen. Da öffnete sich der Blick gegen das große östliche Tal und perlmuttergleich baute sich dort als äußerste Grenze der Mont St. Victoire auf.

Dies war Chateau noir.

An verwitterten Mauern entlang führte der Fußweg hinauf. Aus einer Wildnis von riesigen Ginsterbüschen und fremdartigen Strauchpflanzen stieg ein betäubender Duft empor. Mächtige Pinien, Kiefern und Zedern breiteten sich schattengebend aus. Hinter dem Hause noch eine Treppe, und dann ein kleiner mit Gras bewachsener Hof, mitten darin ein Pistazienbaum, rund um seinen Stamm lief eine Bank aus Steinquadern. Dort saß eine Dame; es war Madame Vieil, eine bekannte französische Bildhauerin und Besitzerin des Chateau noir. Und nun möchte ich schreiben, was Madame Vieil mir erzählte.

Chateau noir wurde von ihrem Großvater erbaut, und Madame Vieil hat dort ihre Kinder- und Mädchenjahre verlebt.

Cézanne, der bekanntlich in Aix wohnte, hatte zwei kleine Kammern in dem Nebengebäude des Chateau noir gemietet, und dort war es, wo er in



PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE FLECHTHEIM)

und den violetten, toten Ästen öffnet sich hie und da der Blick auf den Mont St. Victoire, auf das Tal mit der tiefroten Erde und den silberschimmernden Ölbäumen.

Madame Vieil sagte: „Nie soll die ordnende Hand des Menschen diese Natur profanieren, diese toten Äste erinnern mich zu sehr an die herrliche Art, wie Cézanne sie in seinen Bildern wiedergegeben hat, als daß ich sie entfernen lassen könnte.“

Auf der Terrasse des Chateau noir wieder angelangt, fuhr sie fort: „Dieser Wald und diese Umgebung des Chateau noir stehen mit dem heftigen und tiefen Charakter Cézannes in vollem Einklang. Hierher fuhr er jeden Tag in aller Morgenfrühe, legte sein Gepäck in der kleinen Wohnung nieder, dann ging er hinaus mit seinem Arbeitszeug und suchte eine Ecke in der Einsamkeit der Felsen, um dort zu arbeiten.

fünfzehn Jahren die meisten seiner großen Werke schuf.

Madame Vieil führte mich durch ihr ganzes Besitztum und erzählte dann von ihren Erinnerungen an Cézanne.

Hinter Chateau noir steigt der Wald am Berg empor, ein Wald, so herb und heiß wie er nur unter einer südlichen Sonne wachsen kann. Kiefern und Eichen bilden ein Dickicht von Bäumen, verrenkt, geborsten, lebenstrotzend und tot. Über der in Trockenheit zerrissenen Erde wuchern stachlichte Büsche, aromatische Pflanzen wie Thymian und Rosmarin senden betäubende Düfte aus, und mit den riesigen Felsen sind Schlingpflanzen und Efeu eng verwachsen. Zwischen den Stämmen

Heimlich und eilig schritt er durch die hintere Türe, er war in beständiger Furcht, beobachtet zu werden, mit krankhafter Angst sah er darauf, daß man ihm nicht folgte, nicht ausforschte, wo er hinging, rasend in der Idee, man könnte «venir l'embêter», dies waren seine eigenen Worte.“

„Erst abends verließ er seine Arbeit und kehrte zurück. Oft zerstörte er am andern Morgen, was er geschaffen hatte, nie war er zufrieden, er litt unendlich an dem Gedanken, die Natur nicht so wiedergeben zu können, wie er sie sah und fühlte.“

„Eines Tages schichtete er einen, vielleicht meterhohen, Scheiterhaufen an der Terrasse auf,“ sprach Madame Vieil weiter, „es waren lauter von ihm verworfene Arbeiten, ich sah sie brennen,

wie gerne hätte ich etwas gerettet von diesen Werken, aber ich wagte es nicht. Immer scheu und eilig kam und ging er zur Arbeit, immer versunken und verbunden mit dieser Natur. Dieses Land um das Chateau noir und um Tholonet war die eigentliche geistige Heimat Cézannes; und er liebte dies alles so tief, daß er eines Tages sagte: «Hier ist meine Seele».“

„Er besaß in Aix ein Atelier und in der Nähe der Stadt ein Gut, aber hierher nach Chateau noir kam er fünfzehn Jahre lang, um zu arbeiten, hier schuf er seine größten Werke, und hier begegnet man auf Schritt und Tritt seinem Andenken in der Natur.“

So erzählte Madame Vieil.

Über der kleinen Tür seiner Kammer steht von ihrer Hand geschrieben das Wort: „Cézanne“.

Eine von ihr aus der Erinnerung gearbeitete Büste soll demnächst dort im Walde, nahe der Straße, errichtet werden. Sein Blick scheint sich forschend und suchend auf den Mont St. Victoire zu richten.

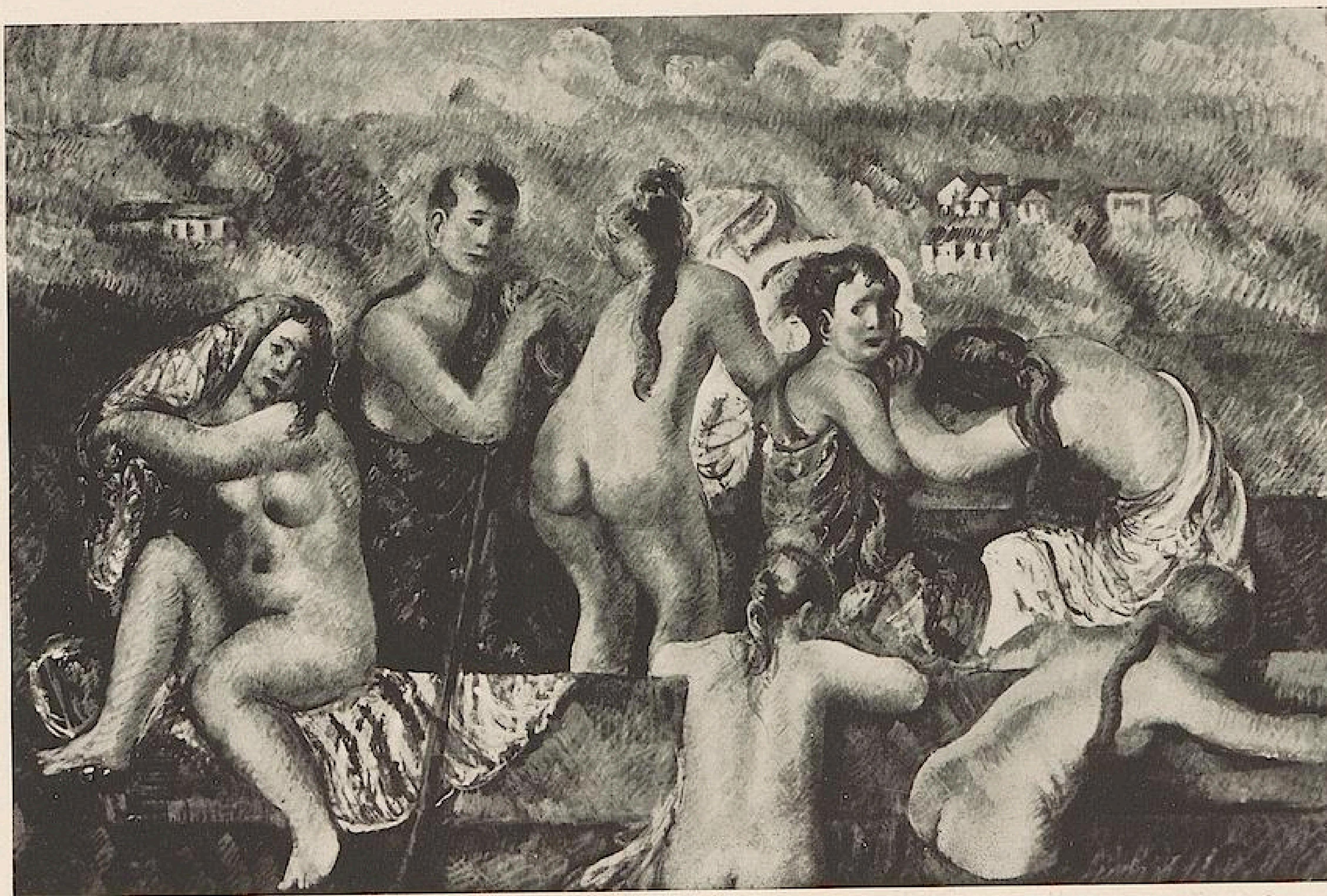
Es dürfte der Begriff: „Aix en Provence und Cézanne“, doch nicht so untrennbar sein, wenn man seine eigenen Worte über die Umgebung von Chateau noir bedenkt:

„Hier ist meine Seele.“



MAX LIEBERMANN, LANDHAUS IN WANNSEE

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



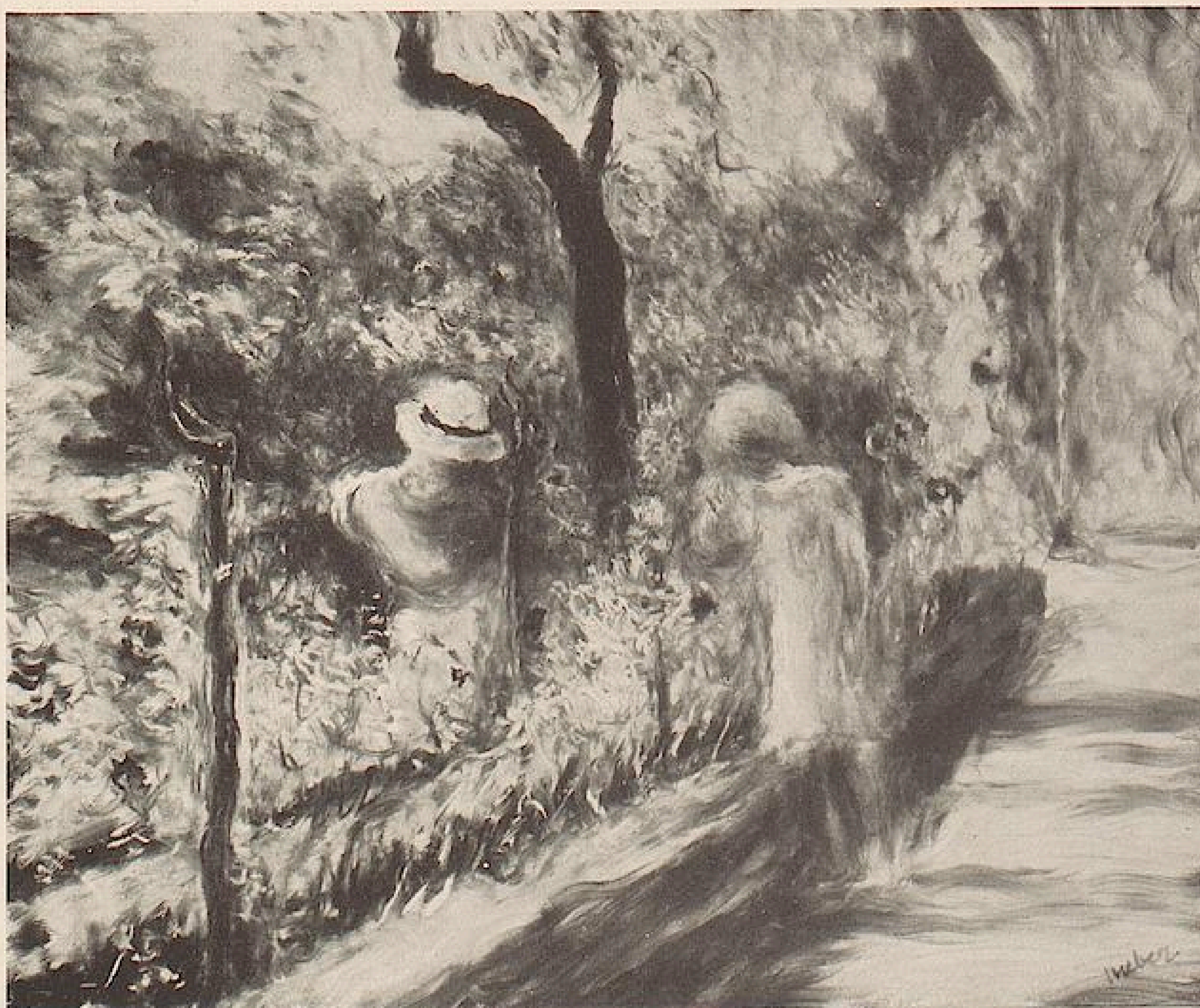
HERMANN HUBER, BADENDE IM KAHN

NEUE ARBEITEN VON HERMANN HUBER

VON

KARL SCHEFFLER

Unter den jüngeren Schweizer Malern ist Hermann Huber eine charaktervolle Gestalt. Er ist ein Künstler, der es ernst nimmt. Vielleicht zu ernst; denn die Malerei kann einer gewissen Leichtigkeit, die Kunst kann des Spiels nicht entraten. In den letzten Jahren hat Huber sich mit Glück mehr der spontanen Freude an der Erscheinung hingegeben. Eine Reihe sinnlich schön gemalter Bilder ist das Ergebnis. Daneben aber behauptet sich nach wie vor der grübelnde Denker, den es drängt, die Erscheinungen symbolisch zu erhöhen und zu ordnen, die Natur zu stilisieren und sich dem hinzugeben, was gern „Synthese" genannt wird. Einmal greift Huber die Aufgaben etwa so an wie Renoir es tat; und dann gestaltet er wieder im Sinn des alten, des ideenhaft arbeitenden Thoma. Daß der Schweizer zwei Sehformen vereinigen will, daß ihm die Naturmalerei zu wenig zu sein scheint, daß ein innerer Zwang ihn immer wieder auch zur „Gestaltung" treibt: dieses ist der vielleicht zu große Ernst seines Wesens und seiner Kunst. Ein Dualismus dieser Art ist ein spezifisch schweizerischer Zug. Gottfried Keller hat ihn grotesk im „Grünen Heinrich" geschildert. Wie Heinrich Lee, so trägt fast jeder Alemanne den Schädel des „Zwiehan" unsichtbar mit sich herum. Was Huber auszeichnet, ist, daß er aus diesem Schicksal, das nicht nur zwischen zwei Weibern, sondern auch zwischen zwei Musen statthaben kann, das beste macht. Es ist als sei der Krampf nun gewichen; in den ebensowohl dichterisch wie malerisch konzipierten Bildern ist alles lockerer, freier und unbefangener geworden. Auch das zu guten Teilen noch Erdachte sieht „richtiger" aus. Am hoffnungsvollsten bleiben die kleineren Bilder, die unmittelbar Natureindrücke wiedergeben. In diesen anspruchslosen



HERMANN HUBER, IM GARTEN

Bildern erbringt der Künstler zumeist den Beweis, daß er ein guter Maler ist, daß der Pinsel in seiner Hand zu leben vermag, daß er sich als Maler selbst zu vergessen imstande ist. Die Wintermonate der beiden letzten Jahre hat der Schweizer in Berlin verbracht. Und hat geäußert, daß die Lebendigkeit dieser Stadt ihn sehr entschieden gefördert hätte. Vielleicht gehört er zu jenen Naturen, die in der Jugend verquält sind und im Mannesalter erst zu blühen beginnen. Wenn es so ist, dürfen wir in der Folge Bilder voll herber Anmut und verhaltener Kraft erwarten.



HERMANN HUBER, SCHLAFENDE



EDOUARD MANET, AM UFER
SAMMLUNG DOUCET

JACQUES DOUCET

VON

MARIE DORMOY

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Wenn man ein Wort suchen wollte, um Jacques Doucet als Persönlichkeit zu charakterisieren, so könnte man nichts Besseres finden, als ihn einen Pariser zu nennen. Damit soll aber nicht etwa jenes Parisertum des Rat Mort oder der Rotonde gemeint sein, sondern jener pariserische Geist, der aus einer schlammigen Insel die schönste Stadt der Welt erstehen ließ, der das Lächeln auf das steinerne Antlitz der Jungfrau mit dem Kinde auf der Porte Rouge zauberte, der die Hand von Moreau dem Jüngeren und Gabriel de Saint-Aubin durchgeistigte, und der Straßen und Plätze scheinbar achtlos hinwarf und damit ein architektonisches Meisterwerk schuf.

Ein Vollblutpariser, war Jacques Doucet noch mehr als jeder andere dazu ausersehen, den Typus des Parisers in seiner Vollendung zu verkörpern. Denn seine Eigenart hatte sich an der Zauberwelt der hohen Schneiderkunst herausgebildet, er war darin groß geworden, und man weiß ja, welch künstlerisches Fest das Schreiten und Gleiten der Mannequins sein kann, wenn man darin den Geist des Meisters spürt. Mehr als die anderen Künste verlangt die Mode eine immer frisch sprudelnde Erfindung, ein rastloses Experimentieren und eine taktvolle Anpassung an feststehende Ziele. Um König in diesem Reich zu sein, muß man ebenso Sinn für Form wie für Farbe, für Wirklichkeit wie für Phantasie besitzen.

Und diese vielfältigen Gaben, über die Jacques Doucet in ganz hervorragendem Maße verfügt, übertrug er auch auf



HENRI ROUSSEAU, DER SCHLANGENBESCHWÖRER

SAMMLUNG DOUCET. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

seine Sammlertätigkeit; sie haben seiner Persönlichkeit den Stempel aufgedrückt.

Schon in früher Jugend zeigte sich seine Vorliebe für die geistigen Werte. Als er eines Tages in der Umgebung von Saint-Germain spazieren ritt, sah er einen Maler vor seiner Staffelei sitzen. Da das Bild, an dem er malte, ihn interessierte, erkundigte er sich nach dem Preis.

„300 Franken."

„Das ist nicht teuer."

„Jeder sagt das," antwortete der Maler in mürrischem Ton, „aber kaufen will keiner."

„Doch, ich will kaufen", sagte ohne eine Sekunde des Zögerns Jacques Doucet.

Der Maler war Raffaelli.

Dieser allzeit wache Spürsinn, der auf Seltenheiten fahndet, diese Sammlerleidenschaft führte Jacques Doucet dazu, alles aufzustöbern, was mit dem achtzehnten Jahrhundert in Zusammenhang stand, zu einer Zeit, da das große Publikum von der Existenz solcher Dinge noch nichts ahnte. So schuf er eine einzig in der Welt dastehende Sammlung, deren Pracht noch in vieler Gedächtnis lebt.

Als Rahmen für diese Schätze erbaute er sich in der Rue Spontini ein Palais ganz im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, das nun all diese seltenen und unvergleichlichen Möbel und Kunstwerke beherbergte. Eine stolze Sammlung! Sie umfaßte nicht weniger als neun Chardins, unter denen sich „Le faiseur de châteaux de cartes" und „Die Seifenblasen" befanden; elf Werke von Hubert Robert mit dem „Park von Saint-Cloud", den „Wäscherinnen", dem „Brand der Oper"; sechs Fragonards, sieben Guardis, den Porträts des Herzogs und der Herzogin von Alba von der Hand Goyas; die Bildnisse des Herrn und der Frau Blondel d'Azincourt von Perronneau. Von La Tour elf Pastelle, unter denen sich die Porträts von Duval de l'Epinoy, vom Marschall de Belle-Isle und von Grimod de la Reynière befanden, von Perronneau den Grafen de Bastard, Abraham van Robais, Jacques-Charles Dutillieu. Daneben Gouasches von Beaudoin, Zeichnungen von Fragonard und Watteau, die ganze Folge der „Hochzeitsfeierlichkeiten für Marie-Antoinette" von Moreau dem Jüngeren, sowie das hochmütig lässige Bildnis der Mlle Dufresne von Prudhon. Die Plastik war durch zehn Clodions und mehrere Houdons vertreten, unter denen die Porträts seiner Töchter Sabine und Claudine durch ihre Anmut die Blicke der Beschauer fesselten.

Diese Sterne erster Größe waren von vielen anderen umgeben, die zwar nicht so glänzend waren, aber immerhin einen hohen Kunstwert besaßen. Und unter diesen Meisterwerken standen Wunderdinge der Kunsttischlerei und der Marketterie, die die Namen Roentgen, Leleu, Riesener und Carlin trugen.

Abgesehen aber von dem hohen Niveau und mehr noch als durch ihren eigentlichen Wert wurde diese Sammlung zu einem Unikum durch das vollendete Stilgefühl, mit dem sie angeordnet war. Nicht allein der Besitz von Werken, die die größten Namen zieren, ist entscheidend, auch ihre Anordnung spielt eine wichtige Rolle: das eine Kunstwerk darf das andere nicht beeinträchtigen, ein jedes muß in seinem vollen Glanz erstrahlen, ohne jedoch seine Nachbarn zu verdunkeln. Und diese Vollendung des Arrangements fand man in der Rue Spontini, wo man wirklich das Gefühl hatte, bei einem großen Herrn der Régence-Zeit zu Gaste zu sein, wo jeder Gegenstand so zu seinem Recht kam, als lebte man in den Zeiten des Schachbretts, der Lichtputzschere, des Trictracs usw.

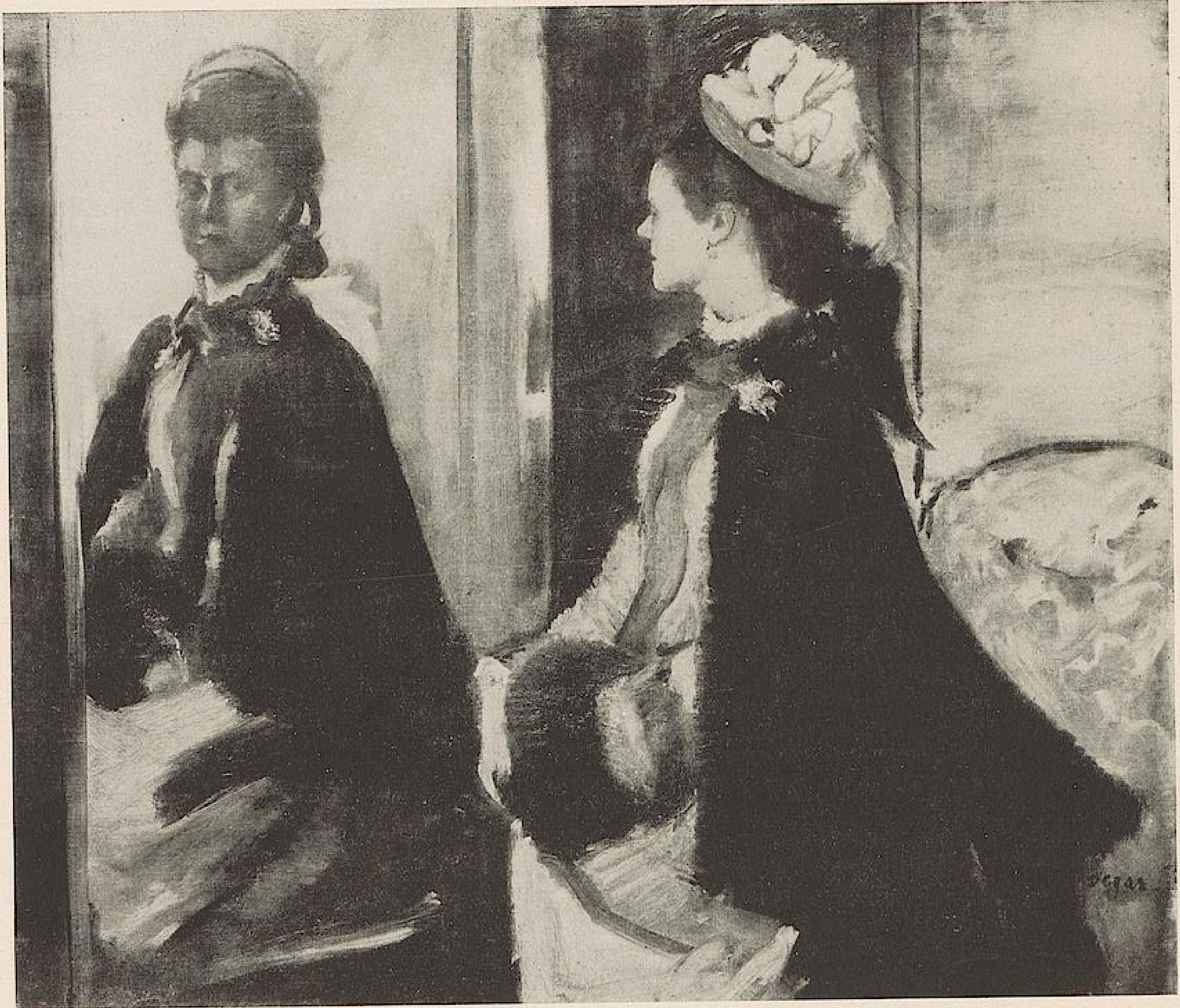
Einige Jahre später entschloß sich Jacques Doucet, teils aus persönlichen Gründen, teils weil seine aktive Natur mehr Befriedigung darin findet, Neues zu schaffen, als etwas Abgeschlossenes zu genießen, seine Sammlung zu verkaufen

Diese Auktion wuchs zu einem großen Pariser Ereignis an; zum erstenmal mußten die Plätze dafür reserviert werden. Einige Tage vorher hatte der Bankier Loewenstein, dessen mysteriöser Absturz aus seinem Flugzeug in den Kanal kürzlich so großes Aufsehen erregte, ein Gebot gemacht, das Palais und die Sammlung en bloc zu erwerben, was aber von Jacques Doucet abgelehnt wurde.

Am Tage der Auktion, die bei George Petit stattfand, sah man in dem Saale alles vereinigt, was in Paris als Sammler oder als Kunstliebhaber Namen hatte. Es herrschte eine fieberhafte Erregung, und die Gebote stiegen auf bis dahin unerhörte Summen. Es war ein so sensationelles Ereignis, daß die Zeitungen an erster Stelle darüber berichteten, und bis in die Dachkammern stieg die Wundermär, daß das Porträt der Duval de l'Epinay von Latour, das auf 300000 frc. geschätzt war mit 600000 frc. verkauft worden sei, daß eine

Seladonvase, die auf 20000 frc. geschätzt wurde, 53000 frc. gebracht hatte. Zieht man dabei die damalige Kaufkraft des Geldes in Rechnung, so war das Resultat der Auktion erstaunlich hoch.

Nachdem nun Jacques Doucet sich seines prunkvollen Besitzes entledigt hatte, ließ er sich in der Avenue du Bois de Boulogne in einer Wohnung von bescheideneren Dimensionen nieder. Und während jetzt, als Folge seiner Auktion, die Welt der Sammler und Kunstliebhaber allmählich ihr Herz für das achtzehnte Jahrhundert entdeckte, richtete er sich eine Wohnung im modernen Stil ein, die er mit raffiniertem Geschmack und mit einer entzückenden Intimität ausstattete. Man konnte sich keinen reizvolleren Rahmen für die schönen Werke moderner Kunst denken, wo neben Möbeln von Iribe und Legrain der „Strand" und „Das tote Kaninchen" von Manet, der schönste Daumier: „Der Kupferstichsammler", von Cézanne „Die Frau mit dem Rosenkranz", ein Stilleben und eine Landschaft, „Im Spiegel" von Degas und die Studie eines kleinen Mädchens zu seinem „Familienbilde", „Die Eisenbahn" und „Die Iris" von van Gogh, zwei Berthe Morizots, ein Monet, einige Forains usw. hingen...



EDGAR DEGAS, IM SPIEGEL SAMMLUNG DOUCET. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

Gleichzeitig mit dieser neuen Sammlung, die zu den stärksten Ausgangspunkten der modernen Bewegung zählte, legte Jacques Doucet den Grund zu der „Bibliothek für Kunst und Archäologie", die in der ganzen Welt bekannt wurde, und die für eine Stadt wie Paris eine zwingende Notwendigkeit war. In wenigen Jahren hatte er hunderttausend Werke zusammengebracht, was etwa 250000 Bänden entspricht, dazu 200000 Photographien, Stiche, Manuskripte, unveröffentlichte Dokumente, Künstlerbriefe usw... Diese Bibliothek ist so bedeutend, daß auch das Ausland sich dafür einsetzt und durch wertvolle Geschenke ihre Vollständigkeit zu erhöhen bemüht ist. So hat der jetzige Mikado, als er noch Thronanwärter war, ein Werk gestiftet, das nur das kaiserliche Haus besitzt, um die Abteilung japanischer Kunst zu vervollständigen. Anfangs in einigen kleinen Wohnungen untergebracht, je nachdem ihr Anwachsen mehr Raum beanspruchte, stand diese Bibliothek jedem Interessenten offen, und war ein Band nicht vorhanden, so wurde er mit der größten Zuvorkommenheit binnen einer Woche angeschafft.

Der Krieg unterbrach jäh diese schönen Bestrebungen:

die jungen Bibliothekare waren in aller Welt zerstreut, die Stimmung war verloren, und Jacques Doucet schenkte die Bibliothek der Universität, ein Entschluß, der allgemeines Bedauern hervorrief!

Mit zunehmenden Jahren sagt sich Jacques Doucet mehr und mehr von der Vergangenheit los, das Gestern interessiert ihn nicht mehr, nur das Heute: „Das unberührte, lebensvolle, schöne Heute." Das Heute? Vielleicht gar das Morgen?

Zur selben Zeit, als Jacques Doucet diese großartige Bibliothek gründete, der er aus einer gewissen Koketterie nicht seinen Namen gab — eine nutzlose Zurückhaltung übrigens, da sie allgemein als Bibliothek Doucet bekannt ist —, war es den freundlichen Zufällen des Pariser Lebens vorbehalten, seine Bekanntschaft mit André Suarès zu vermitteln.

Die Beziehungen zwischen diesem eleganten Weltmann, diesem raffinierten Sportliebhaber, zu dessen prunkvollen Salons der Rue Spontini sich alles gedrängt hatte, was Paris an bedeutenden Erscheinungen und an Tagesberühmtheiten beherbergte, und einem so menschenscheuen Dichter, erregten Überraschung und Sympathie bei jedermann.

André Suarès öffnete Jacques Doucet die Zauberwelt des Geistes, und dieser wiederum bereitete ihm eine Welt der Wunder, daher sein Beiname: der Magier. Diesen Wechselbeziehungen in einer späteren Literaturgeschichte einen schönen und rührenden Abschnitt zu widmen, wird eine dankbare Aufgabe sein.

Es war wohl ebenso seiner Achtung und Bewunderung für den Dichter wie seinen freundschaftlichen Gefühlen zuzuschreiben, daß Jacques Doucet nicht nur die geringsten Blätter sammelte, die André Suarès je veröffentlicht hat, er bewahrte auch jedes Manuskript seines Freundes. Dies bildete den Grundstock zu der hübschen Bibliothek A. J. D., die ausschließlich der Literatur gewidmet ist, von der man schon unter Eingeweihten spricht, und für die nachkommende Generationen ihrem Stifter heißen Dank zollen werden.

Bei dieser neuen Schöpfung leitete Jacques Doucet der Gedanke, den er auch noch verfolgt, eine repräsentative Bibliothek seiner Epoche zu begründen. Ein so rein literarisches Vorhaben dürfte uns an dieser Stelle nicht beschäftigen, wenn nicht ein Zweig desselben zu besprechen am Platze wäre. Und das ist der Einband, bei dem Jacques Doucet ebenfalls als Neuerer auftrat.

Der letzte große, der Tradition folgende Einbandkünstler war Marius Michel. Man kennt die vollendete Technik seiner Marketterie, die Feinheit seiner Goldpressung, seine tadellosen Buchstaben. Aber Jacques Doucet erstrebte anderes; moderne Bücher wollte er in ein modernes Gewand kleiden. Die Zufälle des Krieges führten ihn mit Pierre Legrain zusammen, sie gingen gemeinsam an die Arbeit und schufen, der eine als Kunsthandwerker, der andere als Kunstliebhaber, jene Einbände, die in ihrer kostbaren Einfachheit und strengen Zurückhaltung in der Geschichte der Buchbinderkunst eine ebenso wichtige Rolle spielen werden, wie die Erzeugnisse der prunkvollsten Epochen.

Nach den Arbeiten Pierre Legrains, die erst von Kieffer und Canape, dann von ihm selbst ausgeführt wurden, kommen die mit weiblicher Eleganz entworfenen Einbände von Rose Adler, die strengeren von Jeanne Langgrand, von Léotard, Yvonne Ollivier und Marguerite Bernard.

Die neueste Schöpfung Jacques Doucets ist die Einrichtung einer ganz modernen Wohnung in Neuilly, die modernen Kunstwerken den Rahmen schaffen soll. Sie besteht aus drei Räumen: einem Vestibül, einem Wohnzimmer und einem Saal, in dem die orientalischen Gegenstände aufgestellt werden sollen, die später einmal das Louvre-Museum bereichern werden.

Das Vestibül ist eine Harmonie aus Silber, die hier und da durch einige grüne Linien oder Flecke belebt wird. Es ist einzig zu dem Zweck geschaffen worden, um die „Demoiselles d'Avignon" von Picasso festlich aufzunehmen, auf deren hohe Bedeutung hinzuweisen nicht mehr am Platze ist.

In den zweiten Raum bringt die „Flötenspielerin" von Rousseau die Heiterkeit tropischer Landschaften. Auf einem neutralen dunklen Hintergrund erscheint sie wie eine offene Tür, die zu dem Land der Träume, zur Unendlichkeit führt. Daneben sieht man eine Skizze zu dem „Circus" von Seurat, einige Bilder von Matisse, Picasso, Derain, einen nachdenklichen Modigliani, mehrere Picabia, Soutine, Miro, Braque, einen Chirico und viele andere, deren Aufzählung zu weit führen würde. Die Bildhauer sind durch Lipchitz, Laurens, Czaky und Zadkine vertreten.

Das dritte und letzte Zimmer ist für die Werke chinesischer und Kmèr-Kunst bestimmt, von denen Jacques Doucet herrliche Exemplare besitzt, und die mit dem Rousseau und dem Seurat — vielleicht noch mit anderen — das Louvre-Museum bereichern werden.

Die Tatkraft und die Produktivität Jacques Doucets ist so groß, daß wir mit Zuversicht darauf hoffen können, noch manche Offenbarung seiner reichen Natur zu erleben.



LANGRALLE, TUSCHLANDSCHAFT VON TAI WEN-CHIN. CHINA, MING-DYNASTIE

AUS DER SAMMLUNG DR. A. BREUER, BERLIN. VERSTEIGERUNG BEI PAUL CASSIRER—HUGO HELBING, BERLIN AM 14. UND 15. MAI



JACQUES LOUIS DAVID, KINDERBILDNIS

EHEMALS IN DER SAMMLUNG DOUCET



GEORG KARS, BLUMEN. 1924



GEORG KARS, TORSO. 1927

GEORG KARS

VON

HANS TIETZE

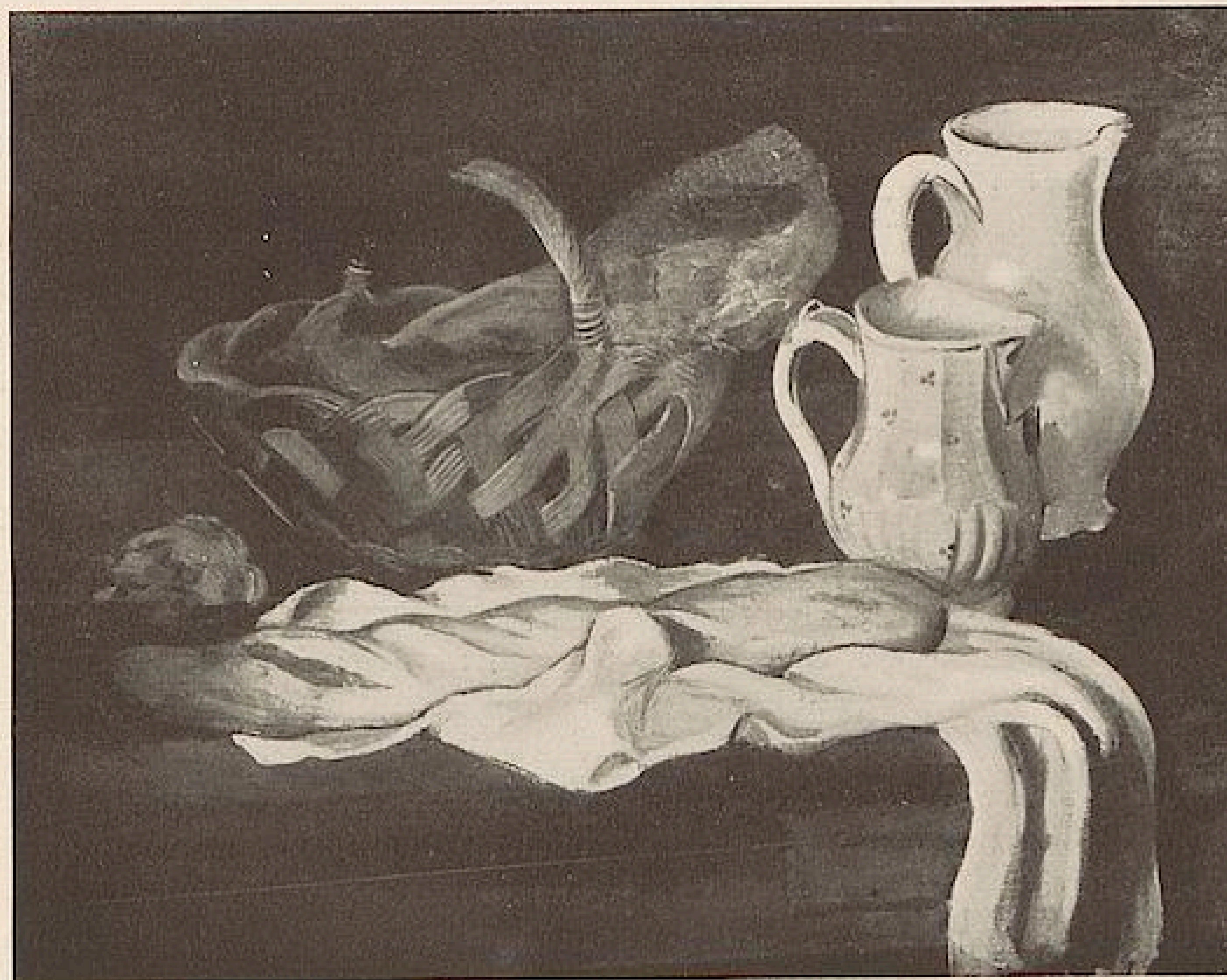
Georg Kars lebt nun seit beinahe zwei Jahrzehnten in Paris und hat vor kurzem dort seine erste Kollektivausstellung gezeigt in der Galerie Weill, die innerhalb der unzählbaren Pariser Kunsthandlungen mehr als andere eine Erinnerung an die Kämpfe um die heutige Kunst gewahrt hat. An diese heroische Epoche der Moderne haben fast alle Pariser Kritiker erinnert, die dieser Ausstellung eine einmütig freundliche Aufnahme bereitet haben. Kars hat immer mit in die erste Reihe der Vorkämpfer vom Beginn des Jahrhunderts gehört, er war immer da mit seiner klugen Skepsis, mit seinem beharrlichen Fleiß, mit seinem sicheren Geschmack; aber es lag seinem ganzen Wesen fern, durch Überraschungen zu wirken und sich in raschem Vorstoß nach vorn zu bringen, er ist der Mann der sicheren Arbeit und persönlichen Zurückhaltung und hat seinen guten Platz innerhalb dessen, was man die französische Schule von heute nennen kann, Schritt um Schritt erobert.

Kars gehört zu den Malern, die ein sicherer Instinkt von Anbeginn an nach Paris geführt hat; die heimatlose Heimat der Prager Deutschen bot ihm sowenig einen Boden wie der schablonenhafte Schulbetrieb der Münchner Akademie. Wie ein Kosmopolit des achtzehnten Jahrhunderts in die internationale Gelehrtenrepublik flüchtete, so suchte Kars ein intellektuelles Vaterland am wichtigsten Umschlagsplatz der aktuellen künstlerischen Strömungen. Was er mitbrachte, war ein starker Sinn für Modernität, der ihn mit unbedingter Sicherheit seinen Ausgangspunkt bei Cézanne suchen ließ und eine melancholische Empfindsamkeit, die all die Themen seiner ersten Werke ins Düstere transponierte. Dementsprechend war die farbige Haltung dieser Bilder eine trübe; in Zerteilung und Zerfaserung der Nuancen suchte Kars damals — wie so mancher andere — die Palette seines Weltbildes zu finden. Die zunehmende Klärung hat der Krieg unterbrochen; die Zeitstimmung und die neuerliche Entwurzelung verstärkten den Hang zur Schwermut, die in den Bildern dieser Prag-Wiener Zwischenzeit mit feierlichem Düster alles Dargestellte umwölkt. Die Rückkehr nach Paris, die etwa 1920 erfolgte, brachte Kars wieder auf seinen natürlichen Boden; in einer Fülle von landschaftlichen Naturstudien und von eindringlichen Aktzeichnungen läuterte er sein von all den Krisen der Zeit beunruhigtes Darstellungsbedürfnis. Er ist nicht nur den Lebensjahren nach in die Periode der männlichen Reife getreten; alles Spielerische und nur Problematische ist abgetan, auf Witzentfaltung und

Gefühlsbetonung wird verzichtet, die Verwirklichung des Dargestellten in seinem Lebensganzen durch malerische Mittel wird immer vorbehaltloser das Ziel.

Kars' Meisterschaft als Zeichner ist seit Jahren klar geworden. Sein Strich hat eine zügige Festigkeit, die aber nicht eine Silhouette herausschneidet und eine umrissene Partie isoliert; seine Zeichnung setzt nicht graphisch in die Fläche um, sondern modelliert plastisch. Die damit verbundene Gefahr, in eine prahlerische und gedunsene Formenathletik zu verfallen, hat Kars durch eine zunehmende Verfeinerung seiner koloristischen Mittel überwunden. In der mehrfigurigen Komposition, diesem wahren Prüfstein für einen Maler seiner Richtung, sieht Kars eines seiner Ziele; in mehreren in langen Vorstudien sorgfältig vorbereiteten Bildern dieser Art hat er das volle Ausmaß seines großen Könnens gegeben. Daneben pflegt er Landschaft und Stillleben, beides mit zunehmender Fähigkeit der Vereinfachung und gleichzeitig wachsender Leichtigkeit der Farbe.

An diesem Punkt sieht heute Kars der breiten Ernte sorgsam gehegter Aussaat entgegen.



GEORG KARS, STILLEBEN

HOCHHÄUSER AM KLEISTPARK

VON

WOLFGANG HERRMANN

Bis vor kurzem wurde noch viel die Frage diskutiert, ob es erwünscht sei, Hochhäuser in Berlin zu bauen. Eine mehr äußerlich eingestellte Gruppe befürwortete den Hochhausbau mit Hinweis auf Amerika, das unglückseligerweise hie und da zum Vorbild genommene Land; eine andere Gruppe glaubte wegen der engen Grenzen der City an eine zwangsläufige Entwicklung zum Hochhausbau. Und schließlich wies man auch auf die städtebauliche Wirkung von Turmbauten hin. Dieser letzte Grund mag den meisten deutschen Städten ausschlaggebend für die Errichtung solcher Turmbauten gewesen sein, und, da Berlin städtebaulich wie propagandistisch am wenigsten leistet, auch der Grund, weswegen erstaunlicherweise nur Berlin, trotz vielfacher Befürwortung, bisher keinen Turmbau aufgeführt hat.

Die Frage ist immer noch nicht entschieden. Da aber das amerikanische „Vorbild" nur abschreckend wirken dürfte und auch die erhöhte wirtschaftliche Ausnützung eines Grundstückes durch den Hochbau nach neusten statistischen Untersuchungen ziemlich minimal ist — der Leerraum (Treppen, Lifts usw.) vermindert, je höher ein Gebäude geführt wird, um so stärker die Fläche des gewonnenen Nutzraums —, so werden es, neben der beengten Lage der City, wirklich hauptsächlich ästhetische Gründe sein, die zum Hochhausbau eventuell führen könnten.

Und ästhetische Ursachen sind es nun tatsächlich, die Berlins ersten Hochhausbau entstehen lassen. Neben den alten Königskolonnaden von Gontard aus den Jahren 1777—80, die höchst unglückselig im Kleistpark in der Potsdamer Straße „abgestellt" wurden, sind zu beiden Seiten zwei Grundstücke frei, die in privater Hand liegen. Die Gefahr der Bebauung und damit der noch größeren ästhetischen Schädigung der feingliedrigen Gontardkolonnaden lag also

schon seit langem nahe. Die einzige Bedingung, die das Wohlfahrtsministerium stellte, war eine gleichartige Bebauung beider Grundstücke, was ja aber keine Gewähr für eine künstlerische Lösung gab.

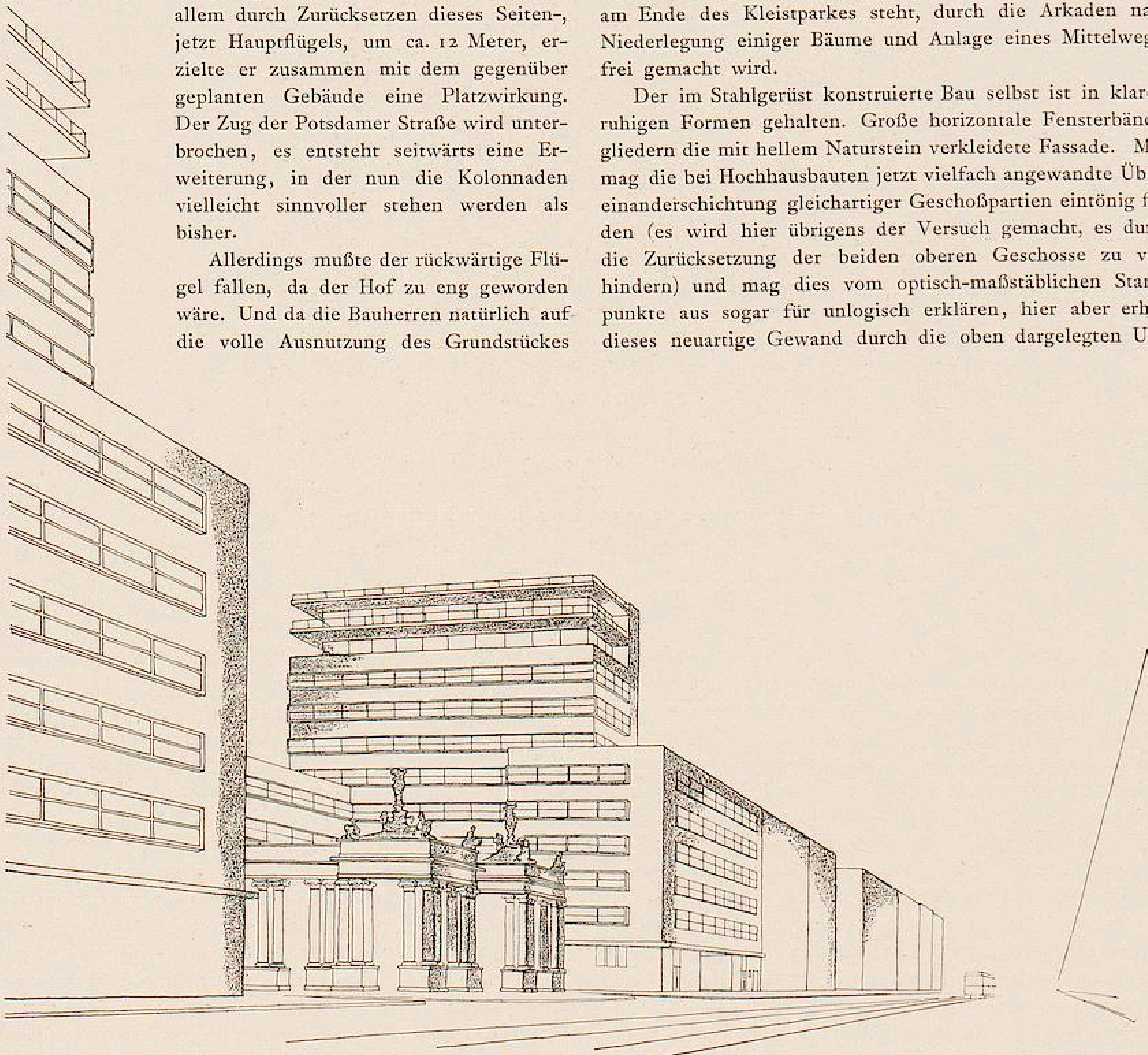
Glücklicherweise wurde von der Kathreiners Malzkaffeefabrik der Auftrag Bruno Paul übertragen, der als Künstler die große Verantwortung klar erkannte. Zunächst hatte er eine vierseitige Randbebauung beider Grundstücke vorgesehen, und zwar die einzelnen Flügel fünfstöckig in der Höhe der angrenzenden Baublocks, dann aber bald erkannt, daß durch diese an sich niedrige Bauweise die Arkaden schwer leiden würden, weil der Eindruck, die Kolonnaden seien in die plötzlich sich auftuende Baulücke einfach abgestellt, nur verstärkt worden wäre. Aus diesen Überlegungen heraus — um die Wirkung der Kolonnaden zu erhalten — kam er zu der für die Ausführung bestimmten und hier in Modell und Zeichnungen vorgeführten Lösung.

Zunächst verlegte er den Eingang von der Straße an die Seitenfront den Arkaden gegenüber. Hierdurch, wie vor allem durch Zurücksetzen dieses Seiten-, jetzt Hauptflügels, um ca. 12 Meter, erzielte er zusammen mit dem gegenüber geplanten Gebäude eine Platzwirkung. Der Zug der Potsdamer Straße wird unterbrochen, es entsteht seitwärts eine Erweiterung, in der nun die Kolonnaden vielleicht sinnvoller stehen werden als bisher.

Allerdings mußte der rückwärtige Flügel fallen, da der Hof zu eng geworden wäre. Und da die Bauherren natürlich auf die volle Ausnutzung des Grundstückes nicht verzichten wollten, blieb kaum eine andere Lösung als gewissermaßen diesen rückwärtigen Flügel auf den Mittelflügel aufzusetzen. Dies die Gründe, die zum ersten Hochhausbau Berlins führten. Wie man sieht, sind sie rein ästhetischer Natur.

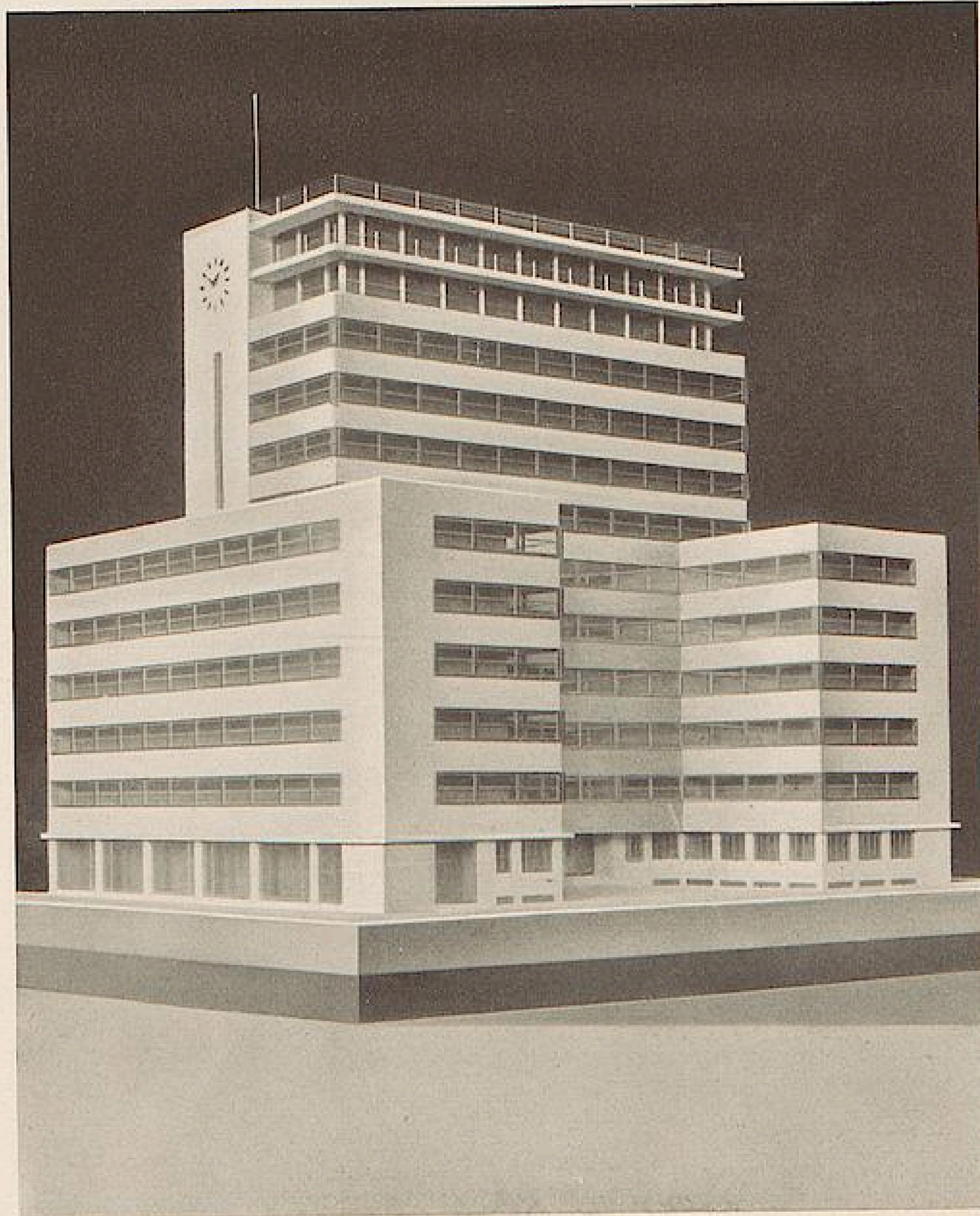
Die Platzwirkung wird durch die beiden Turmbauten wohl noch verstärkt. Die Gefahr, daß die Arkaden erdrückt werden, ist bei der relativ großen Entfernung von 42,5 Metern nicht zu befürchten. Es ergibt sich eine recht gute Staffelung von den 13 Meter hohen Arkaden zu den 22 Meter hohen Flügelbauten und schließlich zu dem 40 Meter hohen Turmbau hin. An sich wäre ja städtebaulich im Zuge der Potsdamer Straße gerade an dieser Stelle der Platz für einen Hochhausbau nicht gegeben. Der Blick wird nicht auf diesen Punkt hingeführt. Da aber nun einmal die Arkaden hier stehen und man sie doch nicht gut wieder abreißen und an anderer Stelle aufbauen kann, so muß man die von Bruno Paul gefundene Lösung als glücklich bezeichnen. Zu wünschen wäre allerdings, daß der Zugang zum Kammergericht, das am Ende des Kleistparkes steht, durch die Arkaden nach Niederlegung einiger Bäume und Anlage eines Mittelweges frei gemacht wird.

Der im Stahlgerüst konstruierte Bau selbst ist in klaren, ruhigen Formen gehalten. Große horizontale Fensterbänder gliedern die mit hellem Naturstein verkleidete Fassade. Man mag die bei Hochhausbauten jetzt vielfach angewandte Übereinanderschichtung gleichartiger Geschoßpartien eintönig finden (es wird hier übrigens der Versuch gemacht, es durch die Zurücksetzung der beiden oberen Geschosse zu verhindern) und mag dies vom optisch-maßstäblichen Standpunkte aus sogar für unlogisch erklären, hier aber erhält dieses neuartige Gewand durch die oben dargelegten Um-



BRUNO PAUL, ENTWURF FÜR HOCHHÄUSER AM KLEISTPARK IN BERLIN

stände seine Berechtigung. Die einfachen, bestimmten Formen werden in ihrer Schärfe einen monumentalen Rahmen abgeben, der die lichte Beweglichkeit der Arkaden nur noch mehr betonen wird. Schade nur, daß die Rückseite, die doch im Zuge der Potsdamer Straße auch Blickseite ist, nicht mit der gleichen Abgewogenheit durchkomponiert ist, wie die schöne dem Park zugewandte Eingangsseite. Dort wird das Nebeneinander des klaren Monumentalbaues eines modernen Künstlers und des feinen architektonisch-plastischen Werkes aus längst vergangener Zeit einen schönen, in unserer Stadt leider seltenen Zusammenklang geben, trotz oder gerade wegen der Gegensätzlichkeit.



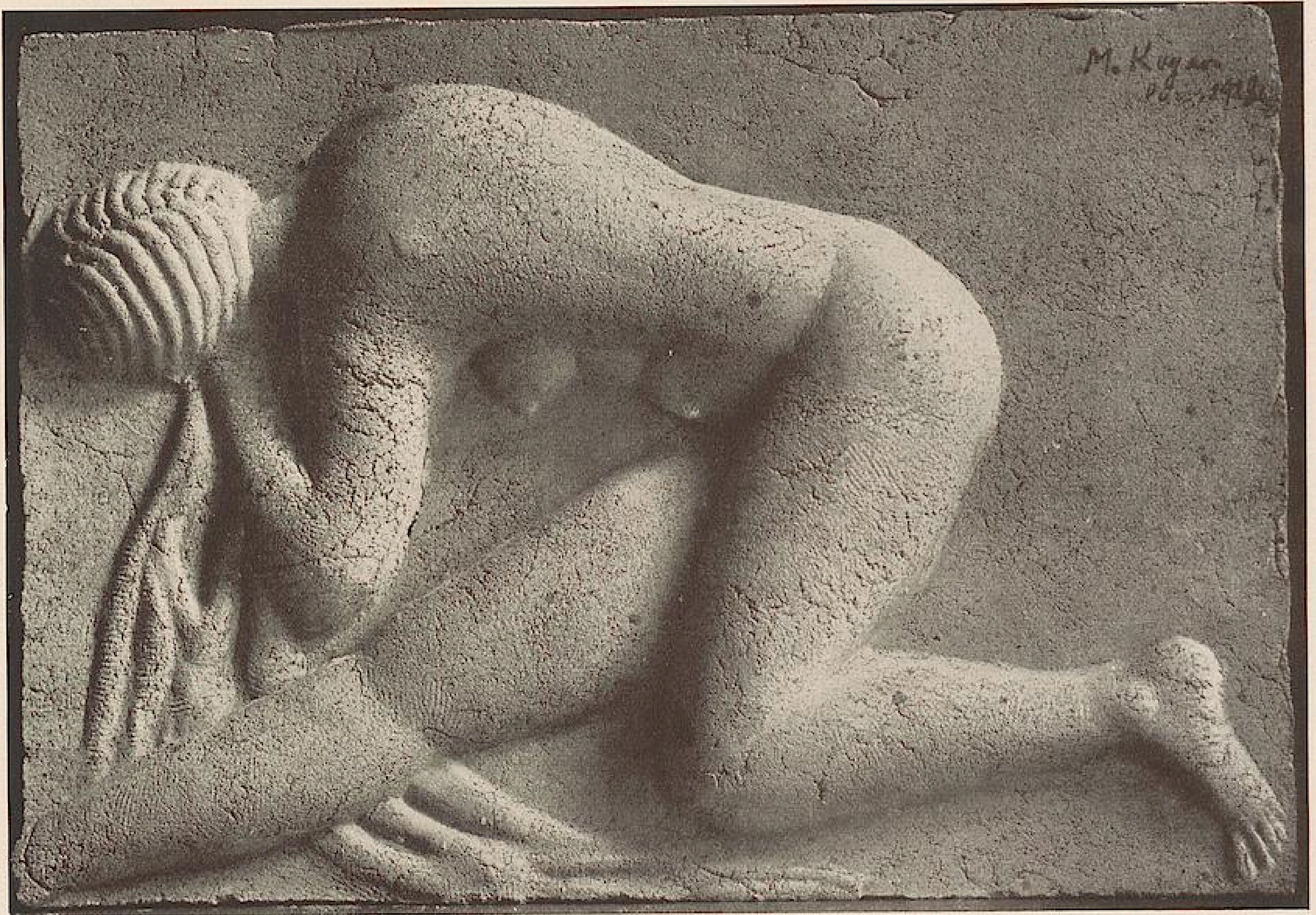
BRUNO PAUL, ENTWURF FÜR EIN HOCHHAUS AM KLEISTPARK IN BERLIN

URS GRAF

Walter Lüthi: Urs Graf. Zürich und Leipzig, Orell Füßli Verlag, 1928. Geb. M. 20.80.

Die Monographien zur Schweizer Kunst, die Orell Füßli herausgeben, fassen ihre Aufgabe sehr weit und sehr eng zugleich. Als erste vier sind behandelt: Füßli, Haller, Giacometti, Urs Graf; eine, bei solch geringer Zahl, reichlich bunte Auslese, bei deren Fortsetzung man leicht in die Hunderte kommen kann. Das einzelne Buch aber bekümmert sich, bei meist großer Ausführlichkeit, wenig um das Monographische; das menschliche Schicksal tritt völlig in den Hintergrund vor weitschweifiger Analyse der Werke, ohne daß diese nun auch wirklich alle, soweit behandelt und soweit angängig, reproduziert wären. Man darf gestehen, daß eine solche Behandlung uns heute ungeduldig macht und nicht ganz die Höhe des Gewünschten erreicht. Hinzu kommt noch bei dem Urs Graf-Band eine höchst wunderliche Betitelung und Mangel an Hinweisen auf die Abbildungen, die man sich mühselig heraussuchen muß, sowie an Registern und sonstigen Erleichterungen. Dies sei in der Hoffnung gesagt, bei den kommenden Bänden eine Abstellung so leicht zu ändernder Fehler vorzufinden.

Davon abgesehen kann man an dem kräftigen, von anschaulichen Provinzialismen durchsetzten Text von Lüthi seine Freude haben; um so mehr als er aus einer Dissertation hervorgegangen ist und somit Fortsetzungen verspricht, die den Most abklären lassen werden. Die kluge Skepsis in stilkritischen Dingen, die zweifelnde Stellung gegenüber dem allzu schwyzerischen Urwesen in seinem Helden, die Abwä-



MOISSEY KOGAN, KNIEENDE. RELIEF. TERRACOTTA

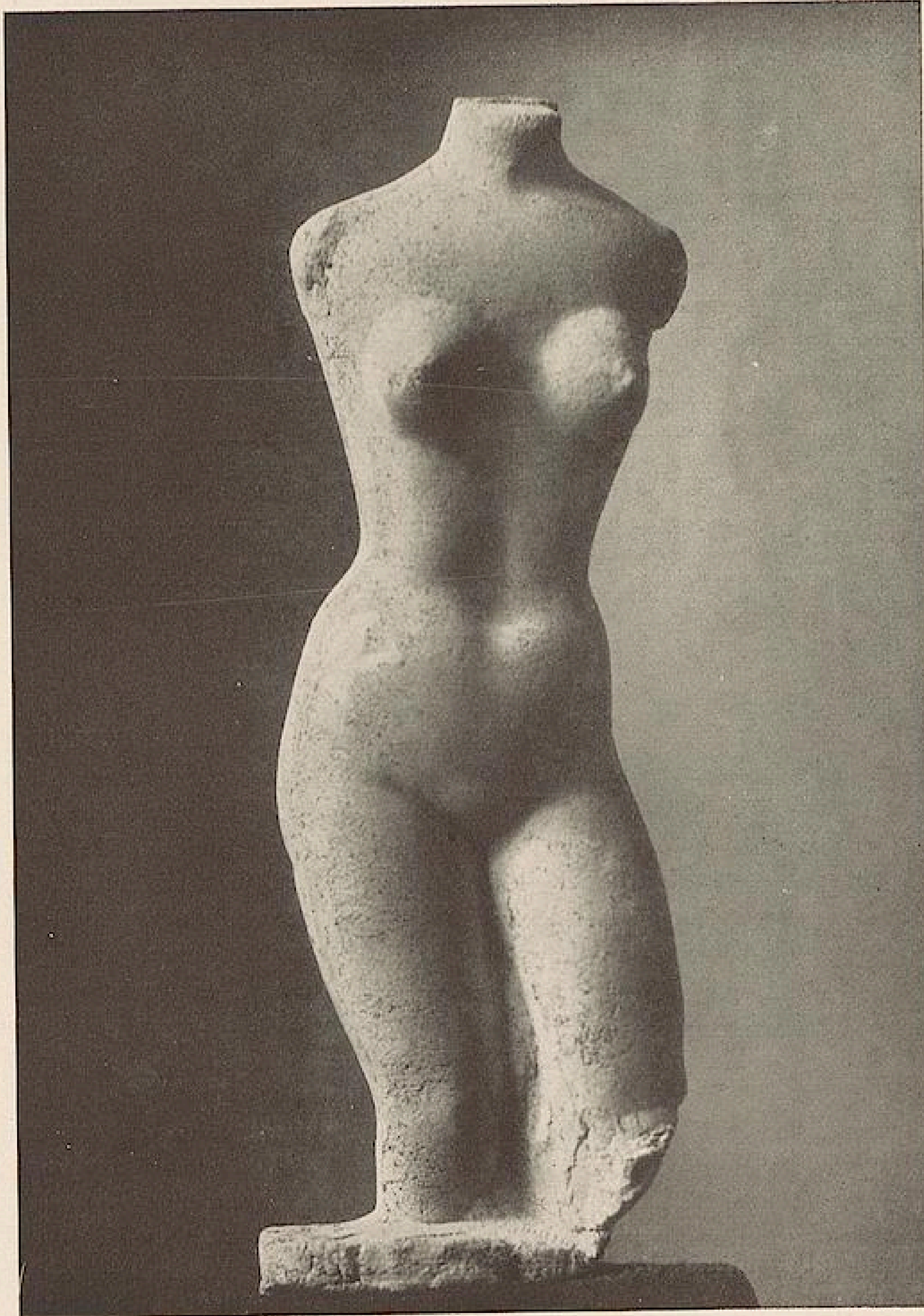
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

gung von Gut und Minder und die starke Bejahung des schöpferischen Anteils im Grafschen Werke — seinen Landsknechtzeichnungen von 1512 bis 1525 — sind als positive Werte durchaus hervorzuheben. Eine Verminderung jugendlicher Redseligkeit, so gut sie dialektisch fundiert ist, täte ihm bei nächster Gelegenheit gut. Warum Lüthi sich den ungemein interessanten Lebenslauf dieses ungewöhnlichen Menschen verkniffen hat, ist nicht zu verstehen; gerade er mit seiner folkloristischen Ausdruckskraft hätte das fabelhaft zur Darstellung gebracht. So bleibt (sagen wir: die erste Ausgabe) seines Urs Graf ein Torso, der den Wunsch nach biographischer Ergänzung offen läßt. Paul F. Schmidt.

NOCHMALS DIE VAN GOGH-AFFÄRE

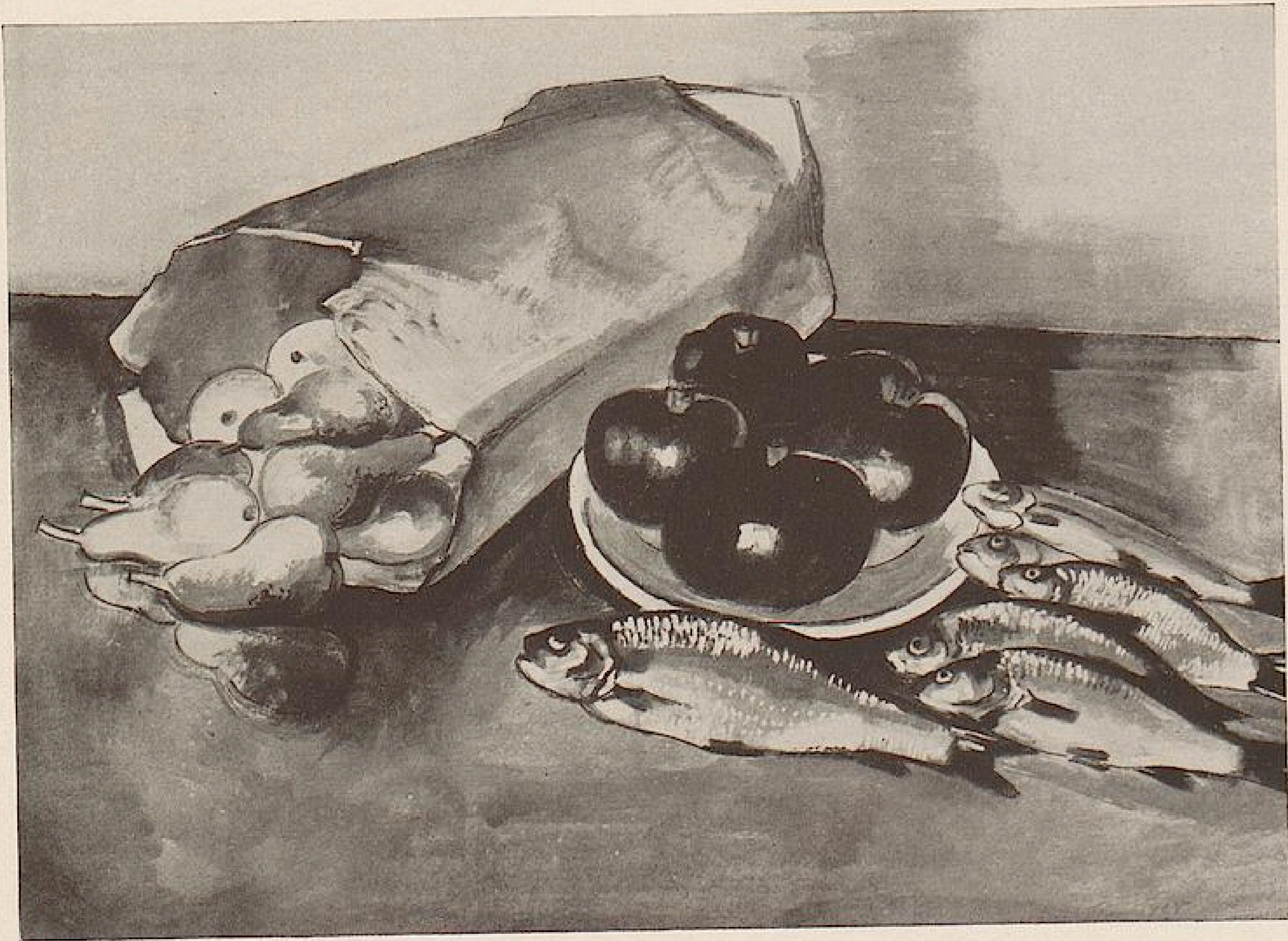
Der Wunsch, der hier zum Ausdruck gebracht wurde, es sollten die zweifelhaften Bilder zusammen mit ihnen im Motiv entsprechenden Gemälden van Goghs öffentlich ausgestellt werden, ist zu einem Teile dadurch erfüllt worden, daß in den Direktionsräumen des Kronprinzenpalais, das eben jetzt die Sammlung Kröller beherbergt, acht von den durch Wacker in den Handel gebrachten Bildern Interessenten gezeigt werden. Nach einem eingehenden Vergleich vermag man kaum noch an der Tatsache der Fälschung zu zweifeln. Die Bilder Wackers unterscheiden sich alle durch die gleichen Merkmale der Formgebung wie der Handschrift von den ersten Bildern, zu denen sie in einem deutlichen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Ihre Gleichförmigkeit läßt sie als Arbeiten einer Hand erscheinen, die nicht die Hand van Goghs sein kann. Der Versuch Meier-Graefes, noch eine letzte Möglichkeit offen zu halten, mit dem Hinweis darauf, van Gogh selbst könne während der Krankheit solche unbegreiflich schwache Repliken eigener Werke gemalt haben, erscheint um so weniger annehmbar, als die ungeklärte Provenienz den Verdacht nochmals verstärken muß. Wacker hat sein Versprechen, das Geheimnis des Vorbesitzers bis zum Ende des vergangenen Jahres zu enthüllen,

nicht gehalten. Es wird ihm nun niemand mehr das Märchen von dem reisenden Russen glauben, den keine Nachricht erreichte. Und wie merkwürdig wäre es, zu denken, es sollte einem Sammler vor Jahrzehnten gelungen sein, diese ganze Serie schwacher Repliken bekannter Bilder zusammen zu kaufen, ohne daß übrigens der Familie van Goghs irgend etwas von diesem seltsamen Liebhaber schlechter Malerei bekannt geworden wäre. Für den Juristen mag in der Kette der Beweise das letzte Glied noch fehlen, da die Fälscherwerkstätte bisher nicht gefunden wurde. Für den Kunstfreund bleibt kein Raum des Zweifels, den wir in unseren ersten Berichten noch offen hielten, um nicht leichtfertigen Urteils bezichtigt zu werden. Die jetzt in Berlin gezeigten Bilder sind Fälschungen. Mit ihnen fällt die ganze Reihe der Wackerschen van Goghs. Die Zahl der Fälschungen, die das reine Bild der Kunst des Malers verdunkeln, scheint damit aber leider noch nicht am Ende zu sein. Es gibt auch andere Stellen, an denen der Katalog de la Failles der Nachprüfung bedarf. Das ist kein unbedingter Vorwurf gegen die ebenso schwierige wie nützliche Arbeit, die den notwendigen Säuberungsprozeß wenigstens begonnen und einen Schutzwall gegen künftige Fälschungen aufgerichtet hat.



MOISSEY KOGAN, TORSO. TERRACOTTA. 1928

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



MAX PECHSTEIN, BIRNEN, TOMATEN UND FISCHE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

BERLINER AUSSTELLUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

MOISSEY KOGAN

Neben den Bildern Beckmanns nehmen sich die Plastiken Moissey Kogans in der Galerie Flechtheim seltsam aus. Wie die Maske der heiteren Muse neben der der tragischen. Was Kogan zeigt, ist eine ruhige, ausgereifte Produktion. Er ist ein sparsamer Arbeiter. Doch hat er den Ehrgeiz, seine kleinen Statuetten, die schöne junge Frauen darstellen, ganz fertig zu machen. Sie sind sowohl geistig wie technisch fertig. Es ist der Geist Maillols darin, ohne daß irgendwie Anlehnung nachweisbar wäre. An Maillol denkt man wegen der griechisch anmutenden Heiterkeit und plastischen Ruhe. Und wegen der einfach schönen Oberfläche. Manchmal ist die Haut ja zu schön, zu glatt; dann kommt in Kogans Plastik etwas Damenhaftes. Doch ist das nur eine Nuance, die zurücktritt vor dem handwerklichen Ernst, der in allen Arbeiten ist, vor der geistreichen Primitivität der Form, vor dem starken Eindruck, den die mit Leben erfüllte Einfachheit macht.

Den Namen Kogan hörte ich zuerst vor fünfzehn Jahren. Damals zeigte mir Osthaus, der eine gute Witterung hatte, kleine Skizzen dieses Bildhauers. Von dem Stilismus dieser frühen Arbeiten hat Kogan sich durchaus befreit. Seine Kunst ist in der Stille reif geworden und kann, in all ihrer Anspruchslosigkeit, kleinmeisterlich genannt werden.

MAX PECHSTEIN

Dieser Maler zeigte neue Bilder und Aquarelle in der Galerie Viktor Hartberg. Unter den Aquarellen sind einige ausgezeichnete Arbeiten. Das Tomatenstilleben, das hier abgebildet ist, darf als außerordentlich bezeichnet werden. Selten hat Pechstein einen so feinen Sinn für das Leben der Valeurs und der Farben gezeigt, selten ist er so sorgfältig vorgegangen und in der Sorgfalt dann vom ersten bis zum letzten Strich so frisch geblieben. Dieses ist nicht nur „moderne" Kunst, sondern es ist Kunst schlechthin, wie sie bestehen bleibt. Auch der Hecht ist gut. Und die Früchte auf dem Tischtuch leiden nur an einem Maßstabsmißverhältnis; gemalt sind auch sie vorzüglich.

Wenn Pechstein zur Ölfarbe greift, rutscht er leicht ins Dekorative, ja ins Dekorationsmäßige ab. Es ist, als ob er den Sinn für Intimität und Richtigkeit in gewissem Sinne einbüßt, wenn er den Aquarellpinsel aus der Hand legt. Manches ist schlagend gesehen, und alles ist mit dreister Kraft gestaltet. Doch ist auch eine Systematik beteiligt, die Pechstein früheren Bildern Pechsteins entnommen hat.

Um das Talent eines Künstlers gerecht zu beurteilen, muß man sich an seine besten Arbeiten halten. Die besten Werke dieser Ausstellung, die eben genannten Aquarelle, geben von den natürlichen Gaben Pechsteins eine hohe Vorstellung.

Es kommt nur darauf an, daß er die hier mögliche Vollendung öfter erreicht und gleichmäßiger dann die Höhe behauptet.

WILLI BAUMEISTER und EDGARD TYTGAT

Die Galerie Flechtheim macht zurzeit die besten und interessantesten Ausstellungen moderner Kunst in Berlin. Im Februar vermittelte sie die Bekanntschaft mit dem flämischen Maler Edgard Tytgat. Es ist eine Trouvaille. Tytgat ist ein wirklicher, echter Dichter, und er versteht alle seine Dichtung vollkommen in Malerei zu verwandeln. In eine Malerei, die koloristisch begann (1922) und sich dann schnell einer stimmungshaften Tonigkeit zugewandt hat, die leise an Henri Rousseau denken läßt, die aber in der naivsten Weise der Erzählung dient. Tytgat mag angreifen was er will: gleich verwandelt sich ihm alles Leben in etwas Märchenhaftes. Seine Klugheit mutet kindlich an, seine Ironie ist liebevoll, seine Neigung zum Gleichnishaften ist ohne jede Lehrhaftigkeit. Das „es war einmal" verwandelt sich in der natürlichsten Weise zu einem „es ist immer noch". Von der Art der Bilder zeugen schon die Titel: Die taprischen Greise, Verlorene Illusionen, Prologue d'une castration, Wenn der Ehemann auf die Jagd geht, Der Morgen einer Liebesnacht usw. Der Reiz dieser lächelnden, still sinnenden Kunst liegt in ihrer Echtheit und Anspruchslosigkeit, in ihrer heimlichen Stimmungskraft. Was wenigen Malern heute gelingt, das vermag der Flame: er zwingt den Betrachter, mit seinen Augen zu sehen, mit seinen Sinnen zu empfinden, mit seinen Vorstellungen die Welt als Märchen zu träumen — ohne daß man des Zwanges irgendwie gewahr wird.

In einem merkwürdigen, irgendwie wirksamen Gegensatz zu dieser bewußt illustrativen Kunst Tytgats stehen die Arbeiten Willi Baumeisters, die ganz Idee, Abstraktion, Flächenvorstellung und Existenzarabeske sind. Es ist darüber kaum mehr zu sagen, als daß der Künstler es ernst meint und daß er zweifellos seinen Platz hat innerhalb jener weiten Bewegung, die das Synthetische erstrebt, die aber im Grunde analysierend vorgeht. Baumeister denkt stets an die ideale Mauer. Er hofft auf eine Zeit, deren Architekten in Mauern denken. Es ist, als wäre sein Name ihm zum Schicksal geworden. K. Sch.

CHRONIK

Frau Eduard Arnhold, die Witwe des bekannten Kunstfreundes und Sammlers, ist am 10. Februar gestorben. Wie es heißt, soll nach ihrer letztwilligen Verfügung die berühmte Sammlung noch zehn Jahre lang ungeteilt beisammen bleiben. Drei Hauptwerke von Leibl, Böcklin und Liebermann sind der Nationalgalerie vermacht. Das Schicksal der übrigen Gemälde, vor allem der berühmten Werke von Manet, Monet, Renoir, ist ungewiß.

Es scheint uns, daß die Erhaltung dieser Sammlung eine würdige Aufgabe für die Kunstdeputation der Stadt Berlin wäre. Wir haben den geplanten Ankauf der Sammlung Böhm nicht kritisiert, obwohl er zum Widerspruch herausfordert, weil nicht einzusehen ist, warum die Stadt ein schwächeres Konkurrenzunternehmen der Nationalgalerie auftun sollte. Nur der Liebermann-Besitz der Sammlung Böhm würde eine Bemühung rechtfertigen, die man besser nun der Sammlung Arnold zukommen lassen sollte. Denn diese Sammlung bildet eine wichtige Ergänzung der Bestände der Nationalgalerie. Sie ist unter den Augen Tschudis entstanden, und es war wohl seine stille Hoffnung, daß sie einmal der Galerie zufallen würde.

Die veränderten Zeiten haben diese wie so manche andere Hoffnungen unserer Museen zunichte gemacht. Die Mittel des Staates versagen. Hier wäre es eine natürliche Ehrenpflicht der Stadt, einzugreifen, eine Sammlung, die Weltruhm genießt, vor der Auflösung zu bewahren. Man las kürzlich den Bericht über die Summen, die von der Stadt für Mittel der Kunstpflege verausgabt werden. Allein für Kunstankäufe sind jährlieh 400000 Mark ausgesetzt, also ungefähr ebensoviel wie der Ankaufsetat der sämtlichen staatlichen Museen in Berlin beträgt. Es ist geradezu beschämend, wie wenig damit bisher erreicht worden ist, hier bietet sich die Gelegenheit, der Kunstpolitik der Stadt Berlin eine neue Wendung zu geben, die Grundlage einer würdigen städtischen Galerie zu schaffen.

*

Das Porträt des Frans Hals, das im vergangenen Jahre vom Kaiser-Friedrich-Museum im Tausch gegen eine Landschaft des Rubens abgegeben worden ist, hat, wie man hört, jetzt seinen Platz in der Kopenhagener Galerie gefunden. Der Kaufpreis ist mehr als doppelt so hoch gewesen wie der Preis, der für das Bild des Rubens gefordert wurde. Also kunsthändlerisch betrachtet ein schlechtes Geschäft für Berlin. Uns scheint bedenklicher noch die Frage des Gewinnes oder Verlustes in künstlerischer Hinsicht. Ein bedeutendes Werk eines Meisters zu veräußern, ist falsch, auch wenn die Sammlung andere bedeutende Werke des gleichen Meisters besitzt. Denn ein Museum ist nicht eine Sammlung von Typen, sondern von künstlerischen Individuen. Ebenso gefährlich ist der Gesichtspunkt, unter dem die Landschaft des Rubens erworben wurde: es fehle dem Museum bisher eine große Landschaft des Meisters. Nicht darauf darf es ankommen, sondern allein auf die künstlerische Bedeutung eines Werkes. Wir wollen auf den besonderen Fall im einzelnen nicht eingehen. Aber die grundsätzliche Frage bedarf der Erörterung.



MAX PECHSTEIN, HECHT-AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

Im vierundsechzigsten Lebensjahre ist der Berliner Bildhauer Ernst Wenck gestorben. Er gehörte zu den Mitgliedern der alten Berliner Sezession und repräsentierte mit seiner Kunst eine zwar etwas unpersönliche, dafür aber solide und erprobte Tüchtigkeit. Sein Name läßt nicht sowohl an einzelne hervorragende Arbeiten denken, als vielmehr an ein gutes Niveau. Wenck glich jenen Schauspielern, die in keiner Rolle frappieren, die aber nicht eine verderben. Am bekanntesten von den Arbeiten des Bildhauers sind die Brunnen, die er für öffentliche Plätze in Berlin geschaffen hat und die Kleinplastiken, denen man in den Berliner Ausstellungen in den letzten Jahrzehnten begegnete. Ein Mitglied der Akademie und, wenn man will, ein Akademiker, aber einer, der das Vertrauen in die Akademie zu stärken wußte.

*

Walter Gramatté ist in dem frühen Alter von zweiunddreißig Jahren gestorben. An den Folgen einer schweren Kriegsverwundung. Er war ein hoffnungsvolles Talent. Noch im „Stil", in grübelnden Gedanken befangen, aber ernst und mit Erfolg der spontanen Gestaltung zustrebend. Dabei geistig beweglich, ja geistvoll. Den stärksten Eindruck machten seine Aquarelle. Doch auch sonst spürte man überall den Aufstieg. Darum mutet der frühe Tod tragisch an. Wo solche Jugend stirbt, klingen leise heroische Töne an.

*

Die staatliche Kunstbibliothek begann am 4. Februar mit sechs Montagsvorträgen über die zukünftige bauliche Gestaltung Berlins. Alfons Paquet, der Breslauer Stadtbaurat Max Borg, der Oberregierungsrat Rappaport und O. E. Sutter haben bereits gesprochen, wenn dieses Heft erscheint. Am 4. März spricht Ernst May aus Frankfurt a. M. und am 11. März beschließt der Berliner Stadtbaurat Martin Wagner die Reihe mit Betrachtungen über die städtebaulichen Probleme der Großstadt. Wobei er dann wohl manches von seinem Berliner Programm entwickeln wird.



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett zeigte eine große Anzahl von van Gogh-Bildern aus dem Besitz der Familie des Künstlers, die wohl schon anderweitig ausgestellt worden sind, aber bisher noch nicht in München zu sehen waren. Diese Arbeiten, alle von größtem Interesse für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers, sind nicht durchgängig Meisterwerke von außerordentlicher Bedeutung. Aber man ist in weiten Kreisen dem rührigen Leiter dieser Kunsthandlung dankbar, daß er den Münchnern diesen Einblick in das Wirken und Streben van Goghs vermittelt hat.

Bei Caspari sah man eine Ausstellung von neueren Gemälden des jetzt in Graz tätigen Wilhelm Thöny. Der Künstler hat unstreitig sehr große Fortschritte gemacht und ist seinem Ziel nahe, uns etwas ganz Selbständiges zu geben. Von Munch, Coester und Vlaminck angeregt, gibt Thöny vor allem eine expressive farbige Landschaftskunst mit geheimnisvollen Klängen und Andeutungen.

Die Galerie Heinemann veranstaltete eine Schau junger Pariser und Münchner Maler. Die Pariser Quizet, Ceria, Fillon, Laglenne, Souverbie usw. erweisen sich keineswegs als sehr originell, aber als sehr geschmackvolle Hüter der modernen französischen Tradition. (Sie wahren die französische Tradition auch in der relativen Bescheidenheit ihrer Preise!) Die Münchner L. W. Großmann, H. Euler, Fr. Urschbach, Jos. Scharl usw. sind gleichfalls keine Himmelsstürmer, an Frische des Talentes kann es aber mancher mit den Franzosen aufnehmen. Mit Abstand der Beste ist Achmann, der sich schon seit einiger Zeit als der verheißungsvollste unter der jüngeren Generation dokumentiert hat. A. L. M.

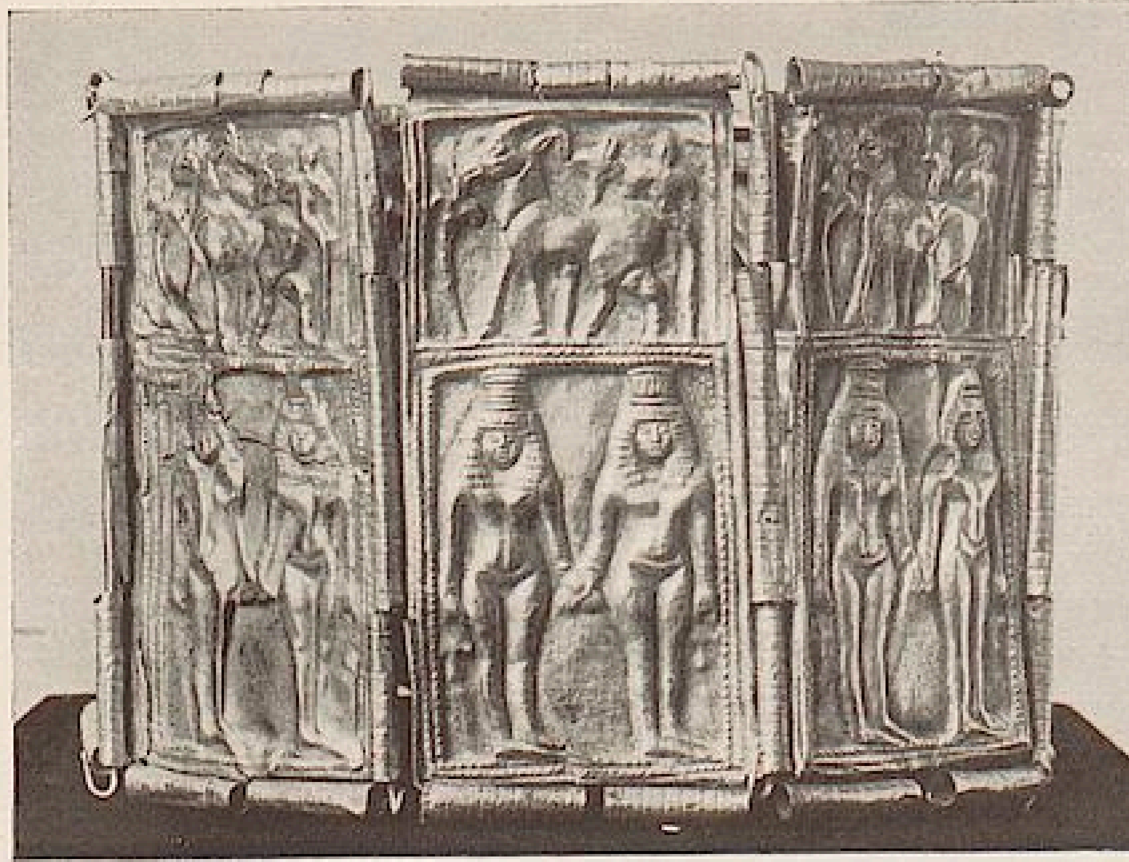
BRESLAU

Breslau beherbergt in diesem Monat zwei bemerkenswerte Ausstellungen. Die Lehrkräfte der Kunstakademie haben sich zum erstenmal seit langer Zeit zu einer gemeinsamen Ausstellung zusammengetan — mit glücklichem Erfolge. Viele „Richtungen" sind vertreten, aber das wichtigere ist: sie sind gut vertreten. Alexander Kanoldt und Carlo Mense, Otto Mueller, Oskar Moll und Johannes Molzahn sind die führenden Namen unter den Malern, dazu kommen die Bildhauer Gosen und Bednorz, die Architekten Rading und Scharoun. Die neuausgebaute Textilklasse der Frau Vinecky-Thorn tritt in erfolgreichen Wettbewerb mit gleichartigen Instituten, unterstützt vor allem durch die geschmackvollen, einfallsreichen Entwürfe Oskar Molls.

Der Titel der zweiten Ausstellung „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens" verspricht weniger als die Veranstaltung hält. Denn es handelt sich nicht nur um eine historisch interessante Provinzangelegenheit. Die historische Abteilung tritt zurück vor dem Prachtreich jüdischer Kultgeräte, unter denen wiederum die Silberarbeiten zum Schmuck der Thorarolle (Thorakronen, -schilde und -zeiger, Rimonim usw.) hervorragen. Ihre Formensprache ist die des jeweils herrschenden Stils, ihre Eigenart erhalten sie durch die Darstellung der kultischen Symbole und die hebräischen Schriftzeichen. Auch in den beiden bedeutendsten Hand-



MAX BECKMANN, SCHVENINGEN, BLICK AUFS MEER. 1928
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK UND A. FLECHTHEIM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM



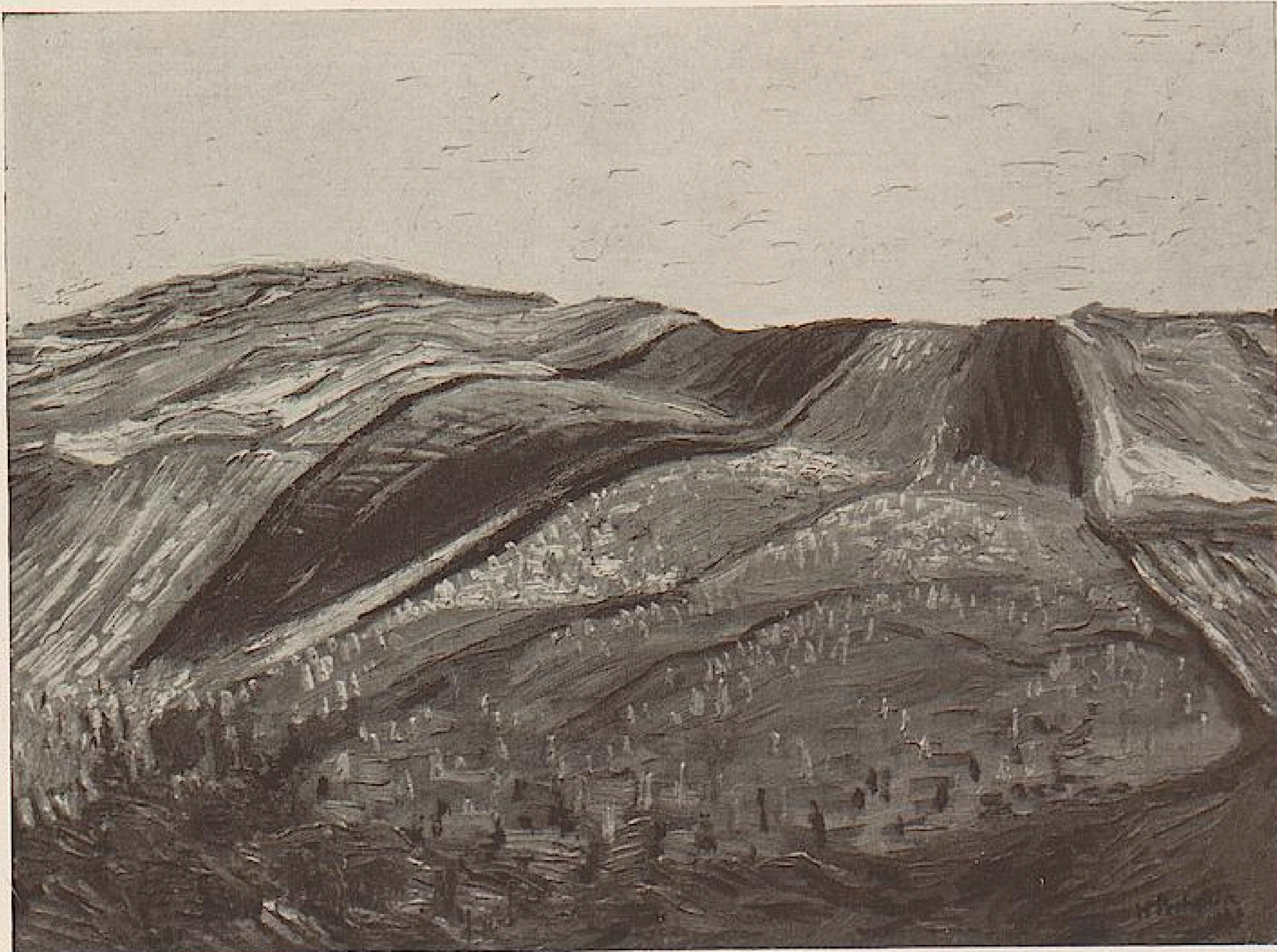
KRONE. PHÖNIZISCHE ARBEIT DES 8.–7. JAHRHUNDERTS VOR CHR.

SAMMLUNG BAURAT SCHILLER. VERSTEIGERUNG AM 19. UND 20. MÄRZ IN RUD. LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS

schriften: dem Großfoliomachsor der Breslauer Staatsbibliothek (um 1300 von einem jüdischen Schreiber geschrieben) und dem zierlichen Pentateuch des 14. Jahrhunderts (aus dem Jüdisch-Theol. Seminar in Breslau) wetteifert der ornamentale Charakter der Schrift mit der Schönheit der Miniaturen.

Der museumstechnisch vorzügliche Aufbau ebenso wie der reich bebilderte Katalog, nahezu ein Handbuch jüdischer Altertümer, stammt von E. Hintze, dem Direktor des Schloßmuseums, der sich mit erstaunlichem Verständnis des fremden Stoffes bemächtigte. Die Absicht, aus dem Grundstock der Ausstellung ein jüdisches Museum zu entwickeln, erscheint angesichts des hier Gebotenen berechtigt.

Gr.



MAX PECHSTEIN, WELLIGES LAND

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG, BERLIN

NEUE LITERATUR ÜBER ITALIENISCHE KUNST

VON

OSKAR FISCHEL

Die Wendung zur heimischen Kunst, eine der glücklichen Folgen unserer Isolierung nach dem Krieg, hat die Hochflut der Italienforschung gerechterweise eingedämmt. Wir wußten schließlich an jeder Straßenecke und hinter jedem Torweg in Florenz besser Bescheid, als in unseren eigenen Städten, und sonnten uns im Besitz namensreicher Register von Verlegenheitsmeistern fünften und zehnten Ranges, bis zu den „Alunni di Neri di Bicci", die nun schon, peinlich ernst genommen, über dem Kleinkram des Kunsthandels schweben.

Täuscht es nicht, so trat ein günstiger Wandel ein: die Quantität des Betrachtungsfeldes ist der Qualität gewichen. Nicht das schlechthin klassisch genommene Italien wird mehr umworben. Auf diesem akademischen Standpunkt gefällt sich nur noch die Barockforschung. Vielmehr sucht man das, persönlich unsere Zeit Angehende, zu erfassen: die Äußerung ungebrochener seelischer Energie in der Gotik, die mächtigen Persönlichkeiten der wieder zu innerer Sammlung gelangten Hochrenaissance.

Man kann es doch kaum für Zufall halten, wenn in der allerletzten Zeit sechs Bücher über Giotto herausgebracht wurden. Unerreicht in seiner Fähigkeit, Giottos Kunst zu einer innerlichen Angelegenheit des Betrachters zu machen, aus der Begegnung von charaktervoller Konzentration mit dem stärksten Selbstbekenner des jungen europäischen Städtertums bleibt Friedrich Rintelens Werk (Benno Schwabe, Basel). Es ist vertieft, und umgearbeitet, noch kurz vor dem zu frühen Tode des stets gerüsteten Verfassers erschienen.

Das völlig entgegengesetzte Giotto-Buch Wilhelm Hausensteins (Propyläenverlag, Berlin) wird wohl überblinkt von den bengalischen Feuern des Verfassers, aber sein Text ist geleitet und bestimmt von einer so völligen Hingabe an die Quellen zur Erkenntnis dieses großen Schöpfers, Literarisches und Künstlerisches wird gleicherweise so feinfühlig und produktiv interpretiert, daß dem Leser schließlich ein bei kunstgeschichtlichen Büchern seltenes Resultat bleibt: die groß umrissene, atmende starke Erscheinung des Helden.

„Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung" (Augsburg, Benno Filser) sucht Erwin Rosenthal zu schildern. Eine Fülle von Belesenheit schüttet das interessanteste Material an Zeitdokumenten aus. Die internationale Stellung des großen Italieners gegenüber seinen nordischen Genossen wird erwogen. Aber in der Abstraktion bleibt eine unüberbrückte Kluft zwischen dem Buch und der Besonderheit des großen Bildners; der Geist gerade dieser Zeit ist am wenigsten mit den alexandrinischen Mitteln der sogenannten Geistesgeschichte zu erfassen.

An Kurt H. Weigelts kritisch gesichtetem Giotto-Material im roten Band der Klassiker der Kunst (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart) wird jeder die willkommene Ergänzung zu jenen Biographien begrüßen. Die Bilder, klarste Reproduktion mit schönen Details, sind chronologisch geordnet; über die Zuweisungen und Abschreibungen ist im Text so offen Rechenschaft gelegt, daß jeder versuchen kann, sich sein Urteil zu bilden in einer Zeit, da um die wenigen sicheren Serien von Padua und S. Croce, noch dazu Ruinen, so gut wie alles schwankt.

Als deutsche Übersetzung des italienischen Textes von Carlo Carra, mit 192 Lichtdrucken in der bekannten italienischen Ausführung, bringt der römische Verlag der Valori plastici einen stattlichen Giotto-Band heraus. Man ist geneigt, dem Italiener die größere Nähe zur Kunst seines Landes zuzutrauen; doch hat Deutschland gerade so stark um Giotto gerungen, die gleichsam unterirdischen übernationalen Zusammenhänge zwischen nordischem Empfinden und dem südlichen Gotiker aufzuspüren gewußt, daß wir in diesem Buch ebensogut eine willkommene Bestätigung, wie eine Belehrung begrüßen. Der Autor hält es für seine Pflicht, belesen wie er an sein Thema ging, sich fast mehr mit deutscher Literatur von Rumohr und Hegel bis auf Thode und Rintelen, als mit seinen Landsleuten auseinanderzusetzen. Das einzig Befremdende an diesem Buch wäre die Ausstattung. Warum muß das Land der Originale und der besten Photographen die schlechtesten Reproduktionen in die Welt setzen? Zur guten italienischen Drucktradition fand man hier endlich zurück, aber die saucigen Lichtdrucke stellen die Schönheit des Buchs in Frage.

An den Autor, der zuerst wieder bei uns für Giotto als innerlichsten Gestalter kirchlicher Kunst geworben hat, den geistreichen und phantasievollen Verfasser des Franz von Assisi, Henry Thode, erinnert noch einmal das Bändchen der Velhagen & Klassingschen Künstlermonographien. Vieles daran wird durch die neuere Giotto-Forschung anders beurteilt; das hat Fritz Volbach mit kundigem Fleiß in einem Anhang zusammengestellt. Aber er ließ pietätvoll den Text bestehn. Sein Reiz beruht gerade in der Individualität Thodes, der in seltener Einheit der Instinkte und mit hohem Intellekt zu den begeisternden Führern gehörte. Auch hier bringen 155 vorzüglich gedruckte Abbildungen die große Kunst zur Anschauung.

Man kann bei solchem Reichtum an Giotto-Publikationen wohl von einem Kultus der Gotik sprechen. Würdig führt damit zugleich Nicolò Pisano den Chor der Bildhauer herein. Georg Swarzenski bringt als ersten Band der Serie „Meister der Plastik" (Iris-Verlag, Frankfurt a. M.) den großen Bildhauer, der die Tradition zum Ausdruck der neuen Zeit überleitete. Vom „mittelalterlichen Pompeji", dem Domplatz von Pisa, geht die Wanderung an diesen Abbildungen hin: die Kanzel im Baptisterium, die reichere im Sieneser Dom, der Marktbrunnen in Perugia. In 127 Tafeln zieht Fülle und Gewalt der gotischen Marmor-Komposition vorüber, die wundervolle Freiheit in der Bindung an Platz und Material, die nie wieder übertroffene Macht des Ausdrucks. Der Text, aus tiefer Kenntnis mittelalterlicher Kunst heraus, bereitet das Verständnis für die epochale Umwälzung vor, die durch Nicolos Sohn Giovanni erfüllt werden sollte. Der Band über ihn folgt hoffentlich bald.

Die Velhagen & Klasingschen Monographien revi-

dieren ihre reich illustrierten Bände immer wieder neu. Donatello erlebt eine Neubearbeitung durch Max Semrau, nach dem jetzigen Stand an Kenntnissen und Abbildungen. Fra Angelico ist nach Wingenroths Text von Frida Schottmüller aus ihren exakten Forschungen, denen wir schon den roten Band verdanken, neu herausgegeben. Fritz Knapps Perugino schenkt dem Meister das stärkere Relief seiner früheren Zeit wieder, da er in Florenz und nicht bloß in Umbrien Führer war. Wohlgelungene farbige Reproduktionen nach den immer nicht genügend gewürdigten Handzeichnungen des Meisters bieten einen besonderen Reiz. Dazu kommt noch Michelangelos Leben, von Schubring neu redigiert. Alle diese Bände leisten in der Abbildung längst bekannt Vorzügliches. Nur das Hinzukommen mancher Farbentafel nach Gemälden begrüßt man mit geteilten Empfindungen.

Neben diesen Monographien über die bekanntesten Meister wird ein Buch besonders willkommen sein, das Franz Drey dem Lieblingsmaler einer starken Minorität gewidmet hat, Carlo Crivelli. (Verlag F. Bruckmann, München.) Für ihn scheint uns heute nicht mehr das Lob des „wahrsten Künstlers" genügend, das Berenson ihm vor dreißig Jahren gab. Wir sehen ihn jetzt in der Reihe der „wieder gotischen", mit Schongauer und dem Bartholomäus-Meister, Perugino und Botticelli, und freuen uns seiner Frömmigkeit im Handwerk, das die heiligen altertümlichen Gestalten mit edelstem Zierat zu umgeben liebt. Wo Lebensdaten und Urkunden versagen, hat der Autor ein Recht, sich seinem kundigen Auge anzuvertrauen. Er verfolgt den Meister durch die Akademie Squarciones in Padua, vorüber an den Vivarini, bis er in den Marken klar mit eigenem Stil hervortritt und von dort auf das benachbarte Umbrien wirkt, wo vieles bei den Primitiven sich aus seiner Nähe erklärt. Der Bilderkenntnis des Autors blieb kaum ein Werk verborgen von Baltimore und Detroit bis, was vielleicht mehr sagen will, Massa Fermana und Sant' Elpidio a Mare und Ripatransone. Autor und Verlag haben ihre Verpflichtung gegeneinander und vor der Öffentlichkeit mustergültig erfüllt.

Wer heute an die Großen des Cinquecento heranführen will, hat mit dem Odium des Ancien regime, ihrer Verdammnis in der impressionistischen Ästhetik und ihrer verdächtigen Prägung zu „Klassikern" zu kämpfen. Gegen alle diese feindlichen Schemen hilft nur das Glück der Persönlichkeit und des nachschaffenden Erlebens. Dies ist Edmund Hildebrandt bei seinem Lionardo-Buch (Verlag G. Grote, Berlin) zuteil geworden. Er fand die beiden in dem Wort „Kunst-Wissenschaft" fast gedankenlos verkoppelten Lebensmächte zum ehrfurchtgebietenden Phänomen geeint in einem der bewegendsten Genien aller Zeiten. Von Forschung nicht belastet, sondern erhoben, deutet er den Weg in das labyrinthische Wunder dieser Produktivität und erzeugt, statt der Einbildung des Sehens und Verstehens, eine Atmosphäre des musischen Beglücktseins durch das Gefühl der Einheit von Schöpfer und Geschaffenem. Er darf sich auf die Kritik der nur sich selbst Beglückenden gefaßt machen, aber er überzeugt, daß nach dem einsamen Meister der Mona Lisa allein Rembrandt diese Ruhe und Erschütterung zugleich zu gewähren hat, dieses strömende Klingen der Bewegung, in dem nur der wahrhaft Schaffende seine Gebilde zu beleben weiß. Willkommen als Ergänzung zu diesem Band bieten sich die Zeichnungen Lionardos (Verlag Piper & Co., München). Aus der großen, nur Eingeweihten zugänglichen Fülle an Studien, die in den Manuskripten der Ambrosiana, in Windsor Castle, Holkham Hall ruhen, hat Anny E. Popp fast hundert herausgehoben, um über die künstlerische Wertung hinaus, das tief ins Geheimnis der schaffenden Natur dringende Erkennen des Meisters daran aufzudeuten. Neben den bekannten dämonisch schönen und wilden Köpfen, Schlachten, Pferdestudien, Pflanzen stehen, hier wohl zum erstenmal vielen zugänglich, die pflügenden Ochsen, die Regenlandschaften, die Allegorien, um die seltene kosmische Einheit des Allseitigen zu zeigen. Sein Sfumato ersteht aus der Offenbarung der Atmosphäre zwischen den Dingen, von der seine Welt erfüllt ist. Auch diese Darstellung, in bewußt gewählten Bildern und Worten, führt also zum gleichen Ziel wie Hildebrandts Buch: zum Gefühl des Staunens vor der Unbegreiflichkeit des echten Schöpfers.

Schließlich hat der Anreger aller dieser Studien nun auch innerhalb der deutschen Kunstwissenschaft sein würdiges Denkmal gefunden. Die große deutsche Vasari-Ausgabe (im Verlag I. H. Ed. Heitz, Straßburg) ist mit dem jetzt vorliegenden zweiten Teil des siebenten Bandes abgeschlossen. Damit haben die „Lebensbeschreibungen" des redseligen Aretiners nicht nur eine neue Übersetzung, sondern geradezu eine, ja die nach fast fünfzigjähriger Pause durchgreifende, kritische und erläuternde Bearbeitung erfahren. Mit gerechtfertigtem Selbstbewußtsein können die ersten Herausgeber Adolf Gottschewski und Georg Gronau jetzt für sich und ihre Mitarbeiter Paul Schubring, Martin Wackernagel, Frida Schottmüller und Hiltgart Vielhaber in dem Schlußwort von Ziel und Umfang der Aufgabe noch einmal sprechen.

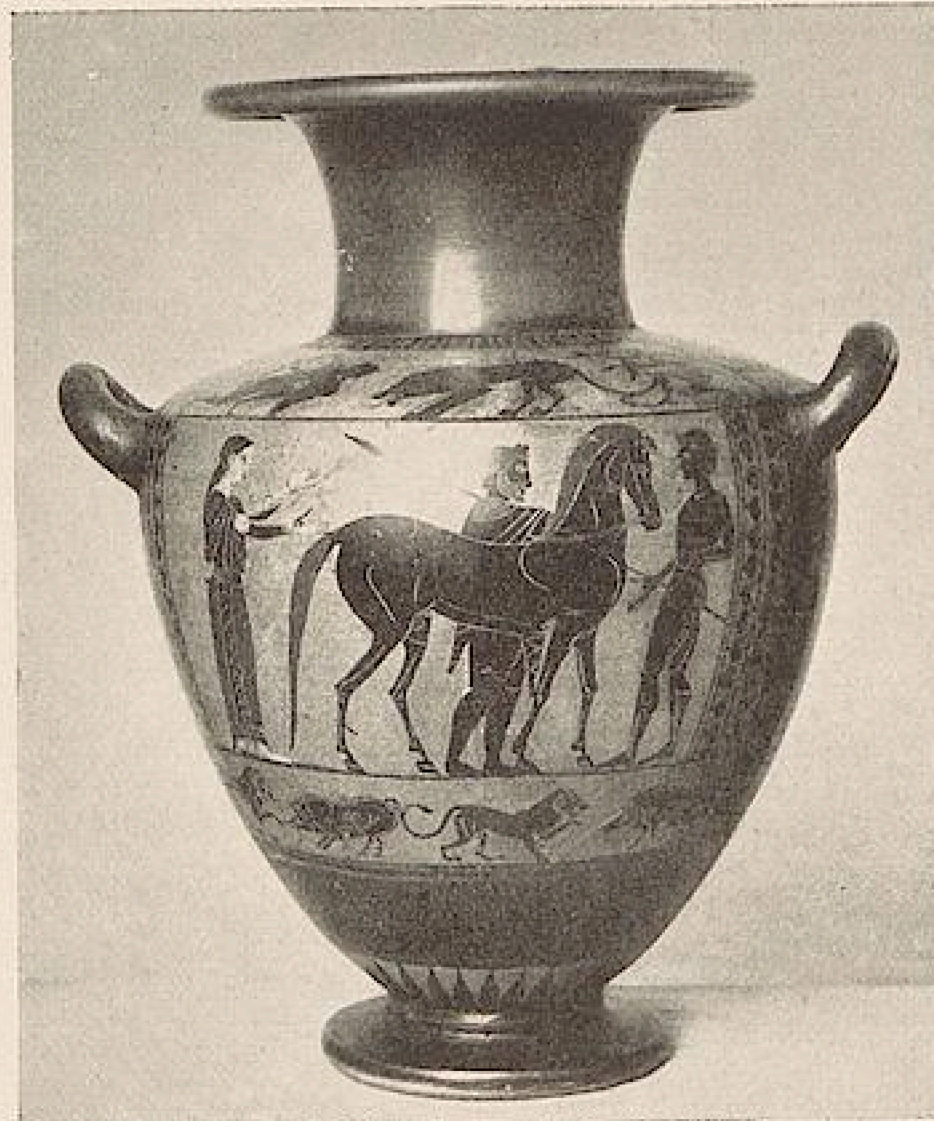
Die unvergängliche Frische unserer besten Quelle für die große italienische Kunst kostet man auch in diesem letzten Band, der manche entsagungsvolle Arbeit verlangte. Die Kapitel mit Vasaris Zeitgenossen und Freunden, den Akademikern und den Meistern der mediceischen Kunst- und Schatzkammer sind mit gleicher Sorgfalt bearbeitet und kommentiert, wie die der großzügigen Architekten Fra Giocondo, San Michele, der beiden jüngeren Sangalli, um schließlich den mächtigen Schlußstein darauf zu setzen: die an intimen Zügen reiche Michelangelo-Biographie, sie nimmt rund zweihundert Seiten ein. Hiltgart Vielhaber hat die ersten vier Biographien und die letzte bearbeitet, die andern sieben Frida Schottmüller, die damit das ganze schöne und verdienstvolle Werk würdig ausleitet.

Man weiß es wieder einmal ganz deutlich trotz aller notwendiger Kritik: jede Beschäftigung mit italienischer Kunst hat von Vasari auszugehen. Diese große Ausgabe schafft den festen Grund.



PICKNICKKASTEN, CHINA
WAHRSCHEINLICH SUNG

AUS DER SAMMLUNG DR. A. BREUER, BERLIN. VERSTEIGERUNG AM 14. UND 15. MAI BEI PAUL CASSIRER—HUGO HELBING, BERLIN



SCHWARZFIGURIGE HYDRIA. ATTISCH
6. JAHRHUNDERT VOR CHR.

SAMMLUNG BAURAT SCHILLER. VERSTEIGERUNG AM 19. U. 20. MÄRZ IN RUD. LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS

WANDLUNGEN IM KUNSTBESITZ

DIE SAMMLUNGEN FIGDOR UND HAVEMEYER

Die Sammlung Figdor in Wien scheint allen künstlich aufgerichteten Widerständen zum Trotz nun doch dem Schicksal verfallen zu sollen, das unausweichlich ist: wie man hört, ist sie von der Kunsthandlung Nebehay im Auftrag einer Interessentengruppe erworben worden, um versteigert zu werden. Es wird damit eine der merkwürdigsten und charaktervollsten Sammlungen des vergangenen Jahrhunderts verschwinden, eine Sammlung, die weniger aus ästhetischem als allgemein kulturhistorischem Interesse erwachsen, nur gleichsam nebenher, weil ihr Schöpfer ein Mann von erlesenem Geschmack gewesen ist, auch zu einer Kunstsammlung wurde.

Figdor interessierte sich für die Lebensformen vergangener Zeiten und sammelte darum ihr Gebrauchsgerät, von den Möbeln bis zu den Eßbestecken, von den Kleidern bis zu den Spielkarten, und er sammelte alte Bilder, deren Darstellungen sittengeschichtlich aufschlußreich waren. Der Gesichtspunkt seines Sammelns war außerkünstlerischer Art, aber in der Wahl der Gegenstände bewährte sich ein ästhetischer Sinn, der die Qualität der Arbeit wie des Materiales erfaßte. So entstand eine durchaus einzigartige Sammlung, einzigartig in der ungeheuren Fülle wie in der Kostbarkeit der Gegenstände, ebenso aber in ihrer Zusammensetzung und in der merkwürdigen Lebendigkeit, die sie durch die Art ihrer eng gedrängten Aufstellung in den Räumen einer Wohnung und durch die liebende Sorgfalt ihres Besitzers empfing.

Daß diese Lebendigkeit zu einem großen Teile an die lebendige Gegenwart des Sammlers, der nicht müde wurde, seine Schätze zu zeigen und zu erklären, gebunden war, konnte keinem Zweifel unterliegen, und man fragte sich seit langem, welches das Schicksal dieser Sammlung nach dem Tode des alten Herrn, der sie liebevoll betreute, sein werde. Es heißt, daß Figdor vor langer Zeit der kaiserlichen Regierung seine Sammlung als Geschenk angeboten habe, daß aber die Annahme der Stiftung an unbegreiflich kleinlichen Bedenken der höfischen Behörden gescheitert sei. Die neue Regierung hat sich im Gegenteil bemüht, die Auflösung der Sammlung durch ein eigenes Gesetz zu verhindern. Eine 1925 beschlossene Novelle zum Denkmalschutzgesetz ermächtigt das österreichische Denkmalamt, eine Gruppe von Gegenständen, deren einheitliche Erhaltung im kulturellen Interesse erwünscht ist, für unteilbar zu erklären, so daß sie also, wenn überhaupt, so nur im ganzen veräußert werden könnte. Das Gesetz ist die lex Figdor genannt worden, offenbar mit Recht, da es nur im Hinblick auf diese Sammlung verständlich ist, obwohl man an der Möglichkeit seiner Durchführung überhaupt zweifeln muß. Der bisherige Erfolg des Gesetzes war nur, daß die Sammlung, die nach dem Tode des Dr. Figdor in das Eigentum seiner in Heidelberg lebenden Nichte überging, verschlossen und niemandem mehr zugänglich ist. Sie mußte verschlossen werden, denn nur Figdor selbst kannte sie und konnte sie zeigen. Unmöglich zu denken, daß Fremde ohne Führung in diese überfüllten Räume eingelassen würden.

Der Kampf, der von der Erbin vergeblich geführt wurde,

wird nun von dem Kunsthändler, der Eigentümer der Sammlung geworden ist, erneut aufgenommen werden. Wichtige Stücke Alt-Wiener Kunst, die eine eigene bedeutende Sammlung innerhalb der Sammlung Figdor bildeten, werden den Museen als Entgelt für die Freigabe der übrigen Teile angeboten, die wohl unvermeidlich ist. Es nützt nichts, darüber zu klagen, daß unersetzliche Kulturwerte den deutschen Landen entzogen werden. Es fehlt an Mitteln, sie zu halten, und nichts ist bedenklicher als Anwendung von gesetzlicher Gewalt, die alle Keime neuer Sammeltätigkeit ersticken muß.

Es ist traurig genug, zu sehen, wie bei uns Jahr um Jahr eine nach der anderen die alten Sammlungen der Auflösung verfallen — im Frühjahr werden bei Boerner die Farbenstiche der Sammlung Model versteigert werden — und man hört nicht ohne Neid, wie im Gegensatz amerikanischen Museen immer neue Legate von unerhörtem Ausmaße zufallen. Aber man muß sich damit abfinden, daß nach dem Kriege in dem eigentlichen Siegerlande sich ungeheure Beuteschätze häufen. Man darf zufrieden sein, daß Europa in den unveräußerlichen Sammlungen seiner Museen einen Vorsprung besitzt, der ihm den Vorrang für alle Zukunft sichern wird, — es sollte diese Schätze darum doppelt eifersüchtig hüten — aber der Abfluß des beweglichen Kunstbesitzes nach Amerika ist durch die Lage der Weltfinanzen begründet und leider unaufhaltbar.



MAHASTAMAPRAPTA, CHINA. UM 1200
AUS DER SAMMLUNG DR. A. BREUER, BERLIN
VERSTEIGERUNG AM 14. UND 15. MAI BEI
PAUL CASSIRER—HUGO HELBING, BERLIN

Eben jetzt hat durch die Stiftung der am 5. Januar verstorbenen Mrs. H. O. Havemeyer das Metropolitan-Museum einen großartigen Zuwachs an Kunstwerken höchsten Ranges erhalten. Niemand hatte dieses Legat erwartet, da Mrs. Havemeyer mit der Museumsverwaltung keine sonderlich nahen Beziehungen unterhalten hat. In der Tat hatte die Verstorbene in einem vor zehn Jahren errichteten Testament ihre drei Kinder zu alleinigen Erben eingesetzt. Aber was in Europa gefährliche Sondergesetze vergeblich zu erzwingen versuchen, scheint in Amerika mehr und mehr zu einem ungeschriebenen Gesetz der sozialen Ethik zu werden, daß die von den Dollarkönigen angehäuften Kunstschätze nach ihrem Tode in den Besitz der Nation übergehen.

So hat Mrs. Havemeyer in einem ersten Nachtrag zu ihrem Testament eine kleinere Zahl von Gemälden, in einem zweiten die wichtigsten Teile ihrer hervorragenden Kunstsammlung dem Metropolitan-Museum hinterlassen, das nun einen Zuwachs von fast zweihundert bedeutenden Werken alter und neuer Meister empfängt. Mrs. Havemeyer ist seit ihrer Jugend mit der Malerin Mary Cassatt befreundet gewesen, die im Jahre 1875 nach Paris kam und als einzige Schülerin des Meisters zu Degas in nahe Beziehungen trat. Durch die Freundin in die Kunst des Impressionismus eingeführt, wurde sie eine der ersten Käuferinnen von Bildern der großen Franzosen, sie besaß sechs Gemälde und zwei Pastelle von Manet, fünfzehn Bilder von Courbet, drei Figurenbilder von Corot, zwölf Pastelle und sieben Gemälde von Degas, vier Bilder von Cézanne, Werke von Renoir, Monet, Pissarro. Fast ausnahmslos werden diese Kunstschätze nun dem Metropolitan-Museum zufallen, zusammen mit einer nicht minder kostbaren und gewählten Galerie alter Meister. Sechs bedeutende Werke von Rembrandt, zwei Porträts von Frans Hals, zwei Bilder von Rubens gehörten der Sammlung.

Von Greco besitzt sie das berühmte Porträt des Cardinal Nino de Guevera und die wunderbare Landschaft von Toledo, die vor fünfundzwanzig Jahren im Salon Cassirer zum Verkauf stand, ehe sie nach Amerika wanderte, damals noch um einen recht bescheidenen Preis. Auch Goya ist in der Sammlung Havemeyer mit sechs Werken, darunter den Majas auf dem Balkon und dem Bildnis der Königin Maria Luise in gelbem Kleid hervorragend vertreten.

Es ist ein Legat, das man in der Sprache der alten Welt als fürstlich bezeichnen würde, weil es in der Tat nur den Sammlungen vergleichbar ist, die ehemals Landesfürsten der Öffentlichkeit übergaben, während heute fürstlicher Kunstbesitz bei uns zumeist in den Verkaufslisten der Auktionshäuser und Kunsthandlungen erscheint. Um den Welfenschatz ist es wieder still geworden. Man wird von ihm wohl erst hören, wenn die Hauptstücke in amerikanischen Sammlungen ihren Platz gefunden haben. Nachrichten über den Verkauf bedeutender Kunstwerke aus ehemals kaiserlichem Besitz haben sich glücklicherweise nicht bewahrheitet. Aber es ist erstaunlich, wie viele bedeutende Kunstwerke in letzter Zeit im Berliner Kunsthandel aufgetaucht sind. Man erzählte von einem Porträt von Dürer, das Duveen kaufte, der Dürer aus ehemals Schwabachschem Besitz steht noch in einer Berliner Kunsthandlung. Nicht weniger als drei bisher unbekannte Werke Altdorfers waren oder sind noch in Berlin. Eine kleine Tafel, die von Bode und Venturi als Jugendwerk Raffaels bezeichnet wurde, ist ebenfalls in Berlin verkauft worden. Eine große Sammlung altitalienischer Kunst, die Sammlung Spiridon, ist von Paris nach Berlin gebracht worden, um hier bei Paul Cassirer versteigert zu werden. Der Berliner Kunstmarkt ist lebendiger als je, aber er lebt in der Hauptsache vom Ausfuhrhandel, und der Aufbau neuer Sammlungen hält keineswegs Schritt mit dem Angebot hervorragender Kunstwerke in den Häusern des alten Westens, die heute mehr Kunsthandlungen als ehemals Privatsammlungen beherbergen.

G—

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. FEBRUAR, AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



REMBRANDT, JUNGE FRAU IM BETT

NATIONAL GALLERY, EDINBURGH. AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER KUNST IN LONDON



ÜBER WILHELM v. BODE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Noch stehen wir der Persönlichkeit Bodes allzu nahe, erblicken viele kleine Züge, die nicht zueinander passen, und ahnen nur den ragenden Umriß. Der trotzig gegen die Schwäche des Alters Ankämpfende steht im Vordergrund unserer Erinnerungen.

Im Auslande, wo man ihn ehemals oft und überall getroffen hatte, seit 1914 aber kaum noch zu sehen bekam, war seine Gestalt mythisch geworden. Mit einem Respekte, dem Staunen beigemischt war, sprach man von dem Unermüdlichen als von einem preußischen Despoten und Diktator. Der Typus, den Bode weithin sichtbar vertrat — der gelehrte Staatsbeamte als Kunstsammler —, gilt als ein deutscher Typus. Die mit behördlicher Autorität gepanzerte Kennerschaft war einer humanen und demokratischen Weltanschauung befremdlich, wenn auch der geniale Ausnahmefall anerkannt wurde. Bode war eine Herrennatur, aber weder körperlich noch seelisch robust. Wenn er mit schneidigem Übermut auftrat, verhüllte er damit Behinderungen, die er innerlich zu überwinden trachtete. Ehrgeizig war er, aber nicht eitel. Zu stolz, sich mit amtlicher Würde zu decken, gab er sich rückhaltlos aus. Man kann die Frage stellen, ob der Motor seiner unerschöpflichen Willenskraft persönliches Machtbedürfnis oder Leidenschaft für die Sache zu nennen sei, doch gibt es keine Antwort auf diese Frage, weil seine Person mit der Sache völlig eins geworden war.

Er fühlte sich scheinbar immer im Recht. Und darin lag zum guten Teile das Geheimnis seiner antreibenden Wirkung. Er war positiv, optimistisch und lenkte in den vielen Jahren des Glücks — diplomatisch aus Instinkt, nicht aus Berechnung — Fürsten, Minister, Sammler und Archi-

tekten nach seinem Willen. Bei günstigem Winde gütig, offenherzig und von bezwingender Liebenswürdigkeit, wurde er bei widriger Gegenströmung leicht verletzt, spürte in jedem Mißgeschick eine Verschuldung, schalt und klagte an. Doch glich der eingeborene Adel seines Wesens die Härten einer fast studentenhaften Kampffreudigkeit aus. In seinem Machtbereiche war man geborgen; seine Schläge fielen oft dorthin, wo sie nicht treffen konnten, eher nach oben als nach unten, eher auf Starke denn auf Schwache. In Ruhe „nein" zu sagen, fiel ihm schwer; er bedurfte der Erregung, um Widerspruch äußern zu können.

Die unvergleichliche Leistung des Sammlers steht vor Aller Augen. Mit der Aktivität des schöpferischen Museumsleiters war wissenschaftliche Produktion aufs engste verbunden. Als der Kenner das „Werk" Rembrandts aufbaute, nahm er die Gelegenheit wahr, die Berliner Galerie großartig zu bereichern. Und umgekehrt regten ihn Kunstwerke, die der Zufall des Marktes ihm brachte, zu gelehrten Ermittlungen an.

Sammler und Kenner war Bode seiner Anlage nach, Historiker seinem Streben nach, während die Schriftstellerei in ihrem gewaltigen Umfange nur als Mittel zum Zwecke diente. Er schrieb mit fliegender Feder, wie es kam, manchmal anschaulich und treffsicher, zuweilen sachlich und trocken, ohne literarischen Ehrgeiz, ohne eitle Scheu vor der Banalität. Der Auffassung seiner Generation gemäß, fühlte sich dieser Kunstforscher als Geschichtsschreiber. Er beobachtete scharf und erzählte, wie die Dinge nach dem Augenscheine sich zugetragen hätten. Auf diesem geraden Weg ist er vorwärts gekommen, erstaunlich weit, ohne je zu zweifeln, nach Gesetzen zu fragen und unbeirrt durch ästhetische Vorurteile. Überragend und außerordentlich in der Beobachtung und in der Tat, hielt er sich im Gedanklichen der mittleren Linie nah und konnte sich deshalb leicht verständlich machen.

Die einzigartige Universalität seiner Kennerschaft kam dem Urteil im einzelnen Falle zugute und verschaffte ihm Überlegenheit den Spezialisten gegenüber. Jedes Wahrnehmen sichtbarer Merkmale beruht auf unbewußtem Vergleichen von Erinnerungsbildern. Je reicher der Vorrat an Erinnerungsbildern, um so schärfer fällt die Beobachtung aus und um so sicherer das Urteil.

Das Ende seiner beispiellos andauernden Wirksamkeit wurde überschattet. Die Störung der internationalen Beziehungen durch den Krieg, die schlimmen wirtschaftlichen Verhältnisse in Deutschland hemmten das Tempo, das er für die Entwicklung seiner Museen ungeduldig zu fordern nicht aufhörte, als ein Greis, in dem der Tatendurst des Mannes nicht gestillt war.

Im ganzen seiner Lebensbahn genoß er das höchste Glück, das einer produktiven Natur zufallen kann: die Harmonie zwischen Begabung und Aufgabe. Er wurde zur rechten Zeit Kunstforscher, kam zur rechten Zeit an die Berliner Museen. Glück von dieser Art ist aber schließlich nichts anderes als das Werk genialer Instinkte.



AELBERT CUYP, ANSICHT DER MAAS BEI DORDRECHT

SAMMLUNG ANTHONY DE ROTHSCHILD, LONDON. AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER KUNST IN LONDON



MAX LIEBERMANN, WILHELM VON BODE



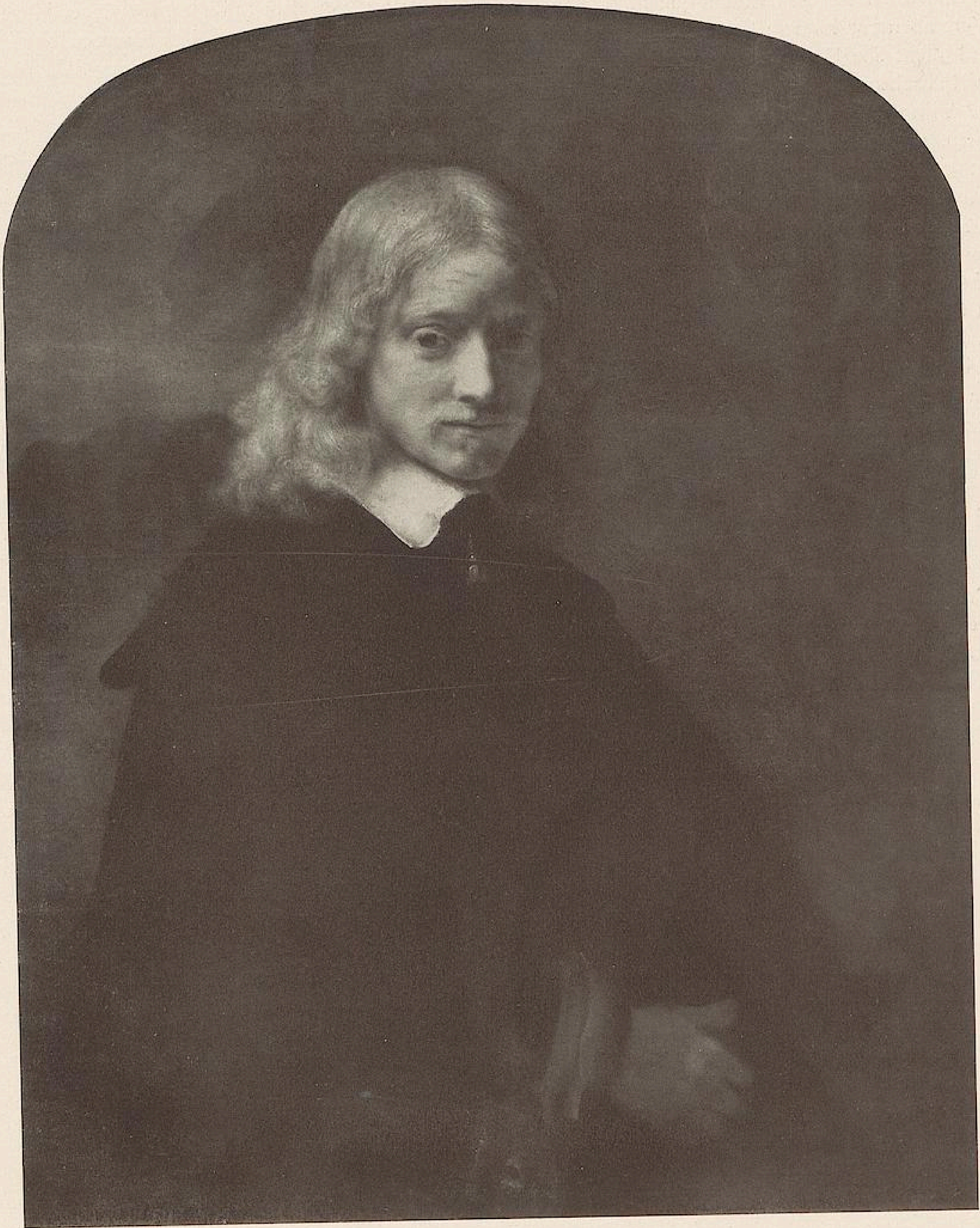
ADRIAEN VAN DE VELDE, STRANDBILD
SAMMLUNG ANTON JÜRGENS, NYMWEGEN

DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER KUNST IN LONDON

VON

JAKOB ROSENBERG

Es hat den Anschein, als ob die großen kunsthistorischen Ausstellungen allenthalben ein größeres Interesse als die Museen auf sich ziehen. In der Tat kann ihnen eine besondere Anregungskraft nicht abgesprochen werden. Man sieht auf ihnen nicht nur Neues, man erblickt auch die Dinge in einer neuen Zusammenstellung, was immer belebend wirkt. Unser Wertgefühl, das sich nur allzuleicht in konventionellen Bahnen festläuft, wird bei solchen Gelegenheiten aufgerüttelt. Es kann nicht genug aufgerüttelt werden. Viele Menschen glauben, daß ihnen das Qualitätsgefühl eingeboren sei. Selbst wenn dem so ist, es genügt nicht. Man muß es immer wieder neu erproben und



REMBRANDT, BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

SAMMLUNG LORD FARINGDON, LONDON

schärfen, auch bei Perioden der Kunst, wie der holländischen des siebzehnten Jahrhunderts, deren Wert noch vor kurzem festzustehen schien. Heute sind nicht alle Kunstfreunde mehr Anhänger der holländischen Malerei. Es gibt Gegner, die von der hohen Warte der italienischen auf sie herabsehen, sie gelegentlich eine bürgerliche ungeistige Kunst oder eine Kunst ohne Ideale nennen. (Rembrandt wird dabei gewöhnlich ausgeschlossen.) Nicht bei jedem holländischen Meister kann man diesen Vorwurf abwehren. Es kommt unseres Erachtens weniger darauf an, die holländische Kunst im Ganzen vor solcher Abwertung zu verteidigen, als in ihr selbst den Unterschied zwischen Großem und Kleinem mit größter Schärfe herauszuarbeiten, den der Kunsthandel und die Vorliebe des Publikums für die kleinen Holländer immer wieder zu verwischen droht.

Die Ausstellung holländischer Kunst (1450-1900), die vom 4. Januar bis 9. März im Burlington House in London von dem offiziellen Holland mit Beihilfe der englischen Museen und Sammler veranstaltet war, hat viel dazu beigetragen, diese Aufgabe zu erfüllen. Über 500 hochwertige Bilder waren hier zusammengebracht aus holländischem Museums- und Privatbesitz, der größte Teil aus englischen Sammlungen, ein kleiner, aber sehr hochwertiger Teil aus amerikanischem, schließlich auch einiges aus deutschem und anderen Besitz. Diese Schau von Meisterwerken holländischer Kunst gab trotz ihrer Fülle kein ganz vollständiges Bild der holländischen Malerei. Die Primitiven waren sehr lückenhaft vertreten. Aus der klassischen Zeit des siebzehnten Jahrhunderts waren die Interieurmaler vor den Landschaftern wesentlich bevorzugt, von denen z. B. Künstler wie Ph. Wouwerman und Simon de Vlieger ganz fehlten, Meister wie Potter, Adriaen van de Velde und Jan van der Heyden nur mit ein bis zwei kleinen Stücken vertreten waren, während von Jan Steen 27, von Pieter de Hooch 16, von Vermeer 10, von Terborch 19, von Metsu 9, von Emanuel de Witte 11 Bilder gezeigt wurden. Daß Rembrandt auch zahlenmäßig überwog (59), wird nur natürlich erscheinen. Von Frans Hals waren 32 Bilder da. — Auf Vollständigkeit eines geschichtlichen Überblickes kam es offenbar den Veranstaltern weniger an als auf Wirkung durch hohe Qualitäten, unter Berücksichtigung des englischen Geschmackes. Und dies ist ihnen in höchstem Maße gelungen.

Den Höhepunkt bildete, wie zu erwarten war, Rembrandt, von dem 33 Bilder, vorwiegend Porträts der Spätzeit, in dem länglichen Hauptsaal vereinigt waren. Nicht alle Besucher waren mit diesem Hauptakzent zufrieden. Man hörte gelegentlich die Meinung, daß einige wenige Porträts der Spätzeit genügt hätten, um diese eine Seite von Rembrandts Kunst zu zeigen, daß die Masse zu einförmig, zu monoton in dem gleichartig braunen Grundton wirke. Es ist richtig, daß die Bilder in diesem Saal auf den ersten Blick (wenn man von den wenigen großen Kompositionen: der Judenbraut, dem Bukarester Bild: Haman vor Esther und Ahasver und dem Bild bei Herrn von Nemes: Q. Fabius Maximus, vor seinem Sohn — absah) etwas gleichförmig erschienen, aber doch nur auf den ersten raschen Überblick. Dem verweilenden Betrachter enthüllte sich hier in der Folge der Porträts ein unerschöpflicher Reichtum in der Individualisierungsfähigkeit und in der farbigen wie kompositionellen Haltung. Wie Rembrandt den repräsentativen Menschen gibt (Fahnenträger bei Mr. Bache), das Kind (Titusbilder), die bejahrte oder die junge Frau (Saskia im Bett), den jugendlichen oder den greisen Mann, das alles konnte man hier sehen und das war voll der zartesten und tiefsten Empfindungen. Nie ist das Typische eines Alters oder eines Geschlechts auf Kosten des Individuellen herausgeholt. Freilich aus jedem dieser Bilder schlägt einem zuerst die gleiche geistige Atmosphäre entgegen, die des späten Rembrandt. Aber es war das Wunder, daß man ihrer nicht satt werden konnte, daß sie mit jedem weiteren Bilde im Raume wuchs und kein Gefühl der Abstumpfung oder der Gewöhnung aufkam.

Von Frans Hals kann man nicht dasselbe sagen. Die von ihm im gleichen Saale zwischen die Rembrandts gehängten Porträts der dreißiger und vierziger Jahre fielen sichtlich in dieser Nachbarschaft ab. Es fehlt ihnen der geistige Hintergrund, der den Rembrandts etwas Unergründliches gibt. Sie wirkten kühl, virtuos, äußerlich. Vielleicht hätten sich ganz andersartige, frühere und farbige Bilder des Harlemers, der die Vitalität der Dargestellten oft so einzigartig auf einen Moment zusammenzufassen wußte, besser gehalten. Aber ich fürchte, daß auch der beste Frans Hals auf die Dauer nicht neben einem späten Rembrandt bestehen kann. — Die großen Ruisdaels auf der anderen Längswand hin-



FRANS HALS, BILDNIS EINES SITZENDEN MANNES

SAMMLUNG FRANK P. WOOD, TORONTO (KANADA)

gegen (Schloß Bentheim und ein Seestück von Sir Otto Beit) hielten sich gut. Die aus einer tragischen Grundstimmung geborene, heroische Naturgestaltung des Harlemer Landschafters hat genügend Tiefe, um selbst neben Rembrandt nicht zu verblassen.

Noch etwas fiel mir auf beim Anblick so vieler Rembrandtporträts aus der Spätzeit: eine gewisse Verwandtschaft mit den Venezianern. Das Breite, Würdige, Ruhig-Repräsentative, die Glut der Farbe (die bei Rembrandt zurückhaltender, weniger dekorativ, aber nuancenreicher ist), das Vorherrschen des Goldtones, die Neigung zu Halbfigurenkompositionen wie bei der Judenbraut und nicht zuletzt jene teils brüchige, teils pastose Malweise, die an den späten Tizian denken läßt. Gewiß kann von einem Einfluß hier nur sehr bedingt die Rede sein und ich glaube vielmehr, daß sich diese beiden größten Genies der Malerei über die Jahrhunderte hinweg in ihrem Altersstil gefunden haben.

Es würde zu weit führen, im Rahmen eines so kurzen Berichtes, jedes wichtige Bild hervorzuheben und jeden einzelnen Saal zu beschreiben. Ich muß es mit dem bloßen Aufzählen der Räume und dem Hervorheben einiger besonderer Eindrücke genug sein lassen. — Um die großen Mittelsäle herum — von denen der größte mit den späten Rembrandts bereits besprochen wurde, ein zweiter als Durchgangsraum Gläser und Silber der Barockzeit enthielt, ein dritter Porträts, in der Mehrzahl von Frans Hals — waren die kleineren Säle folgendermaßen arrangiert. Beim Eintritt kam man zuerst in den Saal der Primitiven, wo der Virgomeister und Jan van Scorel am stärksten vertreten waren, dann in den kleinen Frans Hals-Saal, wo das Doppelbildnis aus dem Rijksmuseum als Mittelstück hing. Hier waren auch einige zeitgenössische Meister, wie Buytewech, Avercamp, Saenredam und van Goyen vertreten. Links zweigten zwei Räume ab mit einer auserwählten Kollektion von über zweihundert Zeichnungen, darunter eine große Reihe Rembrandts, und vorzüglichen Rembrandt- und Seghersdrucken. Nach der anderen Seite kam man nach Überquerung des großen Rembrandtsaales weiter in den kleinen Rembrandtsaal, wo frühe Porträts und kleine Kompositionen des Meisters vereinigt waren. Dann folgte der Jan Steen-Saal, dann der Terborchsaal. In den zuletzt genannten drei Räumen waren auch vereinzelt Landschaften von Philips de Koninck, den beiden Ruisdaels und Hobbema untergebracht, auch einige wenige Stilleben. Nun kam der Saal mit Cuyp und van de Cappelle und der am meisten vom Publikum frequentierte Eckraum mit Vermeer, Pieter de Hooch, Metsu und Emanuel de Witte. Ein länglicher Saal, der zur vorderen Querseite des Gebäudes zurückführte, enthielt noch Carel Fabritius und Barent Fabritius, weiteres von Pieter de Hooch und Emanuel de Witte. Schließlich gelangte man in die drei Säle mit neueren Holländern: Israels, den Maris, Mauve und einigen hervorragenden van Goghs.

Nach Rembrandt haben auf mich auf dieser Ausstellung Cuyp und Pieter de Hooch den größten Eindruck gemacht. Man könnte Cuyp den Vorwurf machen, daß er nichts weiter gibt als die Natur. Aber mit welcher Kraft, Gesundheit und Klarheit, mit welch strahlender Lichtfülle. Wie Cuyp die Sonne durch die Wolken brechen läßt, wie er ein Meer von Licht und Wärme im Raume verbreitet, das packt und gibt das unmittelbare Gefühl eines ganz starken Naturerlebens. Der Blick auf die Maas mit Dordrecht, im Breitformat aus der Sammlung Holford, jetzt bei Anthony de Rothschild, ein Lieblingsbild Bodes, war das beherrschende Stück dieses Raumes. Die guten van de Cappelles, die hier zu sehen waren, bewahrten, wenn auch in bescheideneren Grenzen, neben den Cuyps ihre eigene vornehme Schönheit in ihrer schweren silbergrauen Wolkenstimmung mit den braunen Vordergründen.

Vermeer war keine Überraschung, wenigstens für den, der die Bilder des Haager und Amsterdamer Museums kennt. Aber die von pleinairistischem Silbergrau erfüllten und mit tiefem Rot, Blau und Gelb durchsetzten Interieurs und Hofbilder von Pieter de Hooch aus seiner Delfter Zeit wirkten in gewisser Hinsicht noch stärker als der gefeierte Vermeer. Es sind bürgerliche Sujets. Aber dem stillen Dasein der Menschen ist hier eine Schönheit, eine Ergriffenheit von der heiteren Tagesstimmung im Raume verliehen, so daß über den rein malerischen Effekt hinaus etwas anklingt, was sonst in der Interieurmalerei nicht zu finden ist. Metsu fiel daneben ab. Er ist nur ein Geschmackskünstler. Er hat weder die Wärme Pieter de Hoochs, noch die Kraft und Entschiedenheit Vermeers. Eigener und interessanter wirkte Emanuel de Witte mit seinen schwarz durchsetzten Kircheninterieurs und Fischmärkten.



FRANS HALS, BILDNIS EINES MANNES

FITZWILLIAM MUSEUM, CAMBRIDGE

Daß bei einer so großen Ausstellung von vielen hundert Bildern auch einige wenige Stücke mit unterlaufen waren, die dem Niveau des Ganzen nicht genügten, oder deren Benennung nicht widerspruchslos blieb, wird nicht wundernehmen. Im ganzen war es eine denkwürdige Leistung, die der von Dr. H. Schneider, dem Assistenten am Mauritshuis mit hervorragender Kennerschaft gearbeitete Katalog für die Kunstwissenschaft nutzbar gemacht hat.



PIETER DE HOOCH, HOF EINER WIRTSCHAFT IN DELFT
SAMMLUNG EARL AF CRAWFORD AND BALCARRES, LONDON



HEILIGE. XIV. JAHRHUNDERT. PSKOWER SCHULE
AUS DER AUSSTELLUNG „DENKMÄLER ALTRUSSISCHER MALEREI", BERLIN

RUSSISCHE IKONEN

VON

ADOLF GOLDSCHMIDT

Unsere Bildung liegt begründet in dem Griechentum. Griechische Literatur und griechische Kunst sind auf dem Wege über Rom und durch orientalische Quellen dem übrigen Europa übermittelt worden. Das Wissen des Mittelalters fußt auf den Erkenntnissen des klassischen Altertums.

Zu diesem Erbe der Antike aber kamen neue Kräfte aus dem Norden hinzu, Kräfte ganz anderer Art, der germanischen und keltischen Stämme. Eine andere Erfassung der Natur, andere Lebensbedingungen machten sich geltend, und die Kunst des Mittelalters gilt als eine der Antike völlig entgegengesetzte.

Es mag daher seltsam erscheinen, wenn man den Satz aufstellt, daß auch das ganze Mittelalter, nicht nur seine Anfänge, unter direktem griechischen Einfluß stand, nur war es nicht das klassische Griechenland, sondern das mittelalterliche, das oströmische oder griechische Kaiserreich mit seiner Hauptstadt Byzanz, das beständig diesen Einfluß ausübte.

Byzanz war die Erbin der griechisch-römischen

Kunst, aber es wucherte nicht mit dem Pfund, es drängte nicht vorwärts wie die klassische Zeit es getan hatte, sondern es bewahrte und hegte die alten Formen wie ein überkommenes Kapital, von dem man lebt, oder wie Konserven, von denen man sich ernährt. Nicht neue Beobachtungen kamen hinzu, sondern alle künstlerischen Motive der menschlichen Bewegungen, der Gewanddraperien, der Komposition, ja auch der landschaftlichen und architektonischen Hintergründe wurden festgelegt in der Form, wie sie als Endresultat klassischer Entwicklung gelten konnten, und in dieser Form wurden sie unendlich wiederholt.

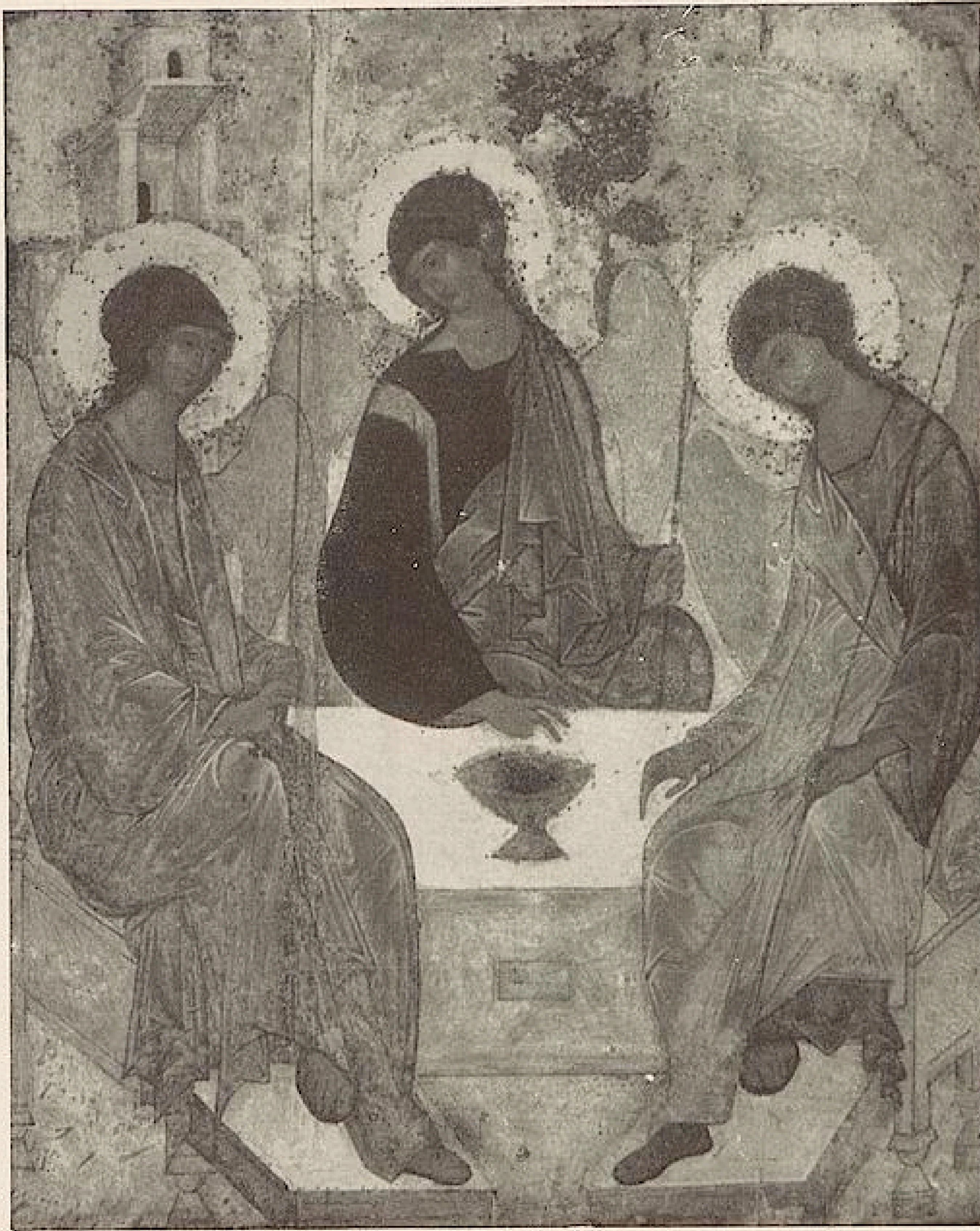
Dabei ergaben sich zweierlei Veränderungen. Durch die Festlegung der Formen trat eine Bestimmtheit der Umrisse des Ganzen und der einzelnen Teile ein; gegenüber dem malerischen Farbenübergang eine Verschärfung der Linien, die eben ein Lehren und Lernen dieser determinierten Gestaltungen erleichterte. Ferner aber führte der Mangel an individueller Erfindung zugleich mit dem Druck des feierlich Hieratischen der Kirche zu einer Symmetrisierung der Kompositionen, die auch ihrerseits den Konservatismus erleichterte und zugleich die ornamentale Wirkung steigerte.

Was die Künstler des neuen mittelalterlichen Abendlandes in dieser byzantinischen Kunst fanden, das war eben der aus der Antike ererbte Reichtum an Motiven und an technischen Ausdrucksmitteln. Ihrer sehr geringen eigenen Fähigkeit, aus der Natur-Nachahmung heraus zu gestalten, standen hier die in langen Jahrhunderten ausgebildeten Beobachtungen gegenüber, mittels derer man künstlerisch fixiert hatte, was in der beweglichen Natur schwer zu fassen war. Die abendländischen Maler holten aus dieser Fixierung die Wiedergabe des Lebens leichter heraus als aus dem Leben selbst, und immer und immer wieder sehen wir die westeuropäische Kunst, wenn sie ermattet, zu diesen Vorbildern greifen, und Gewandmotive, Kopftypen und Kompositionen übernehmen.

Aber sie bleibt nicht dabei stehen, sondern die byzantinischen Quellen flossen nur dem eigenen naturalistischen Bestreben zu, man belebte diese versteinerten Formen aufs neue und baute auf ihnen weiter, wandelte sie ab durch eigene Beobachtung, eine jede Generation brachte Neues, und die Malerei des fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts umfaßte schließlich die ganze Außenwelt und zeigte unsere irdische Umgebung in überzeugender Wahrhaftigkeit.

Daß erst recht die russische Kunst sich von der byzantinischen ableitet, zugleich mit der Religion, ist allgemein bekannt, und so wurde die Kunst des westlichen wie des östlichen Europas aus ganz denselben Quellen gespeist. Die große Verschiedenheit aber liegt in der Art, wie aus diesen Quellen geschöpft wurde. Als Rußland das Christentum annahm, fanden zahlreiche byzantinische Andachtsbilder der Madonna, Christi und seiner Heiligen ihren Weg dorthin. Aber hier diente der alte, aus der Antike stammende Motivenschatz nicht zur Nahrung der lebendigen Kräfte, die der Erscheinung der Dinge in der Natur näherzukommen suchten, sondern sie wurden als etwas Feststehendes, Sakrosanktes, Unwandelbares aufgenommen. In der russischen Malerei (ich sehe ab von der modernen, vom Westen übernommenen Kunst) scheint nie der Wille geherrscht zu haben, eine überzeugende Illusion der Wirklichkeit zu geben, sondern das Reich der Bilder bleibt ein völlig getrenntes von dem des realen optischen Erlebnisses. Im westlichen Europa ist die Kunst ein Spiegel des Lebens, in Rußland stehen getrennt auf der einen Seite das reale irdische Leben, auf der andern die Sphäre der auf das Göttliche gerichteten Vorstellungen, und diese sind festgelegt. Derselbe Typus der Madonna, des Christuskopfes, der evangelischen Szenen der verschiedenen Feste des Jahres herrscht durch die Jahrhunderte. Zwar machen sich leichte Variationen geltend und besonders seit dem fünfzehnten Jahrhundert, vielfach wohl unter westlichem Einfluß, ändern sich die Typen zuweilen leise und neue Kombinationen werden hinzu erfunden, es bleibt aber doch eine darüber waltende, zwingende Einheitlichkeit, die im achtzehnten Jahrhundert noch Szenen produziert, die denen des byzantinischen elften Jahrhunderts in ihrer Zusammensetzung völlig gleichen. Die Madonna behielt das gleiche große Kopftuch, die hohe runde Kopfform und die gleichen Züge, so daß auch jeder Bauer sofort den göttlichen Typus erkennt. Es liegt in dieser Einprägsamkeit des Gleichbleibenden eine gewaltige Kraft des religiösen Symbols. Das Bild bekommt Wunderkraft, Maler, die ein berühmtes Bild geschaffen, werden Wundertäter.

Es gibt zwei Arten, diese Bilder anzuschauen. Die eine ist die des Volkes, das nur den Gegen-



ANDREJ RUBLEW, DIE HEILIGE DREIFALTIGKEIT
KOPIE VON G. TSCHIRIKOW. ANFANG DES XV. JAHRHUNDERTS
AUS DER AUSSTELLUNG „DENKMÄLER ALTRUSSISCHER MALEREI“, BERLIN

stand des Bildes erkennt und ihm als religiösem Symbol huldigt und es vielfach gar nicht als Symbol, sondern als göttliche Gegenwart empfindet.

Und die zweite Art ist die Anschauung derer, deren artistisches Empfinden gesteigert ist, die auf die Differenzen der Qualität und des Stiles sehen, bei denen das ästhetische Genießen eine große Rolle spielt. Ihnen ergibt sich eben all das, was trotz der Normierung und Kanonisierung tiefer in den Charakter der Kunst schauen läßt.

Seit der russischen Revolution ist diese zweite Betrachtungsweise gewachsen, man hat sich den Werken mehr als Kunstobjekten genähert, sich bemüht, sie in lokale Schulen zu ordnen und ihren Autor zu bestimmen, Originale von späteren Kopien zu trennen, und von den Ausgangstypen die feineren Abwandlungen zu sondern.

Für uns tritt diese zweite Anschauungsweise in den Vordergrund. Wir sehen uns die Bilder auf ihren Stil und ihre künstlerische Wirkung an, und da werden wir bestimmter Qualitäten gewahr. Manche Eigentümlichkeiten jener byzantinischen Idealtypen werden noch übertrieben: der hohe runde Schädel der Heiligen, die großen, ganz in den Schatten gebetteten Augen, die äußerst schmale Nase, die sich nach den Flügeln zu nicht verbreitert, der kleine Mund, die scharfen aufgesetzten Lichter, es treten Stilisierungen ein, die den Eindruck des Wunderbaren steigern, wie die ungewöhnlich langen und schmalen Proportionen, die scharfe senkrechte Achse der parallel aufgestellten Heiligen, die in voller Frontansicht sich dem Beschauer zuwenden und sich klar im Umriß von einem hellen Goldgrund abheben. Dadurch, daß keine überzeugende Tiefenräumlichkeit auf den Bildern herrscht, sondern das Stilgefühl alles in eine Fläche zu bannen sucht, gewinnen die Bilder einen übersinnlichen Wesenszug und eine Verstärkung des Ornamentalen. Eine Mystik umkleidet sie, und der Einfluß religiöser Spekulationen in den späteren Jahrhunderten führt oft zu komplizierten Darstellungen. Diese konnten nur Gegenstand religiöser Belehrung und Erbauung sein, für den, dem die Erklärung zuteil wurde, aber sie wirkten auch auf den Ungebildeten, der sie nicht verstand, denn ihre einzelnen Bestandteile sind den sanktionierten Formen entnommen, die sich dem Auge seit der Jugend als etwas Heiliges eingeprägt hatten.

Der Austausch der Güter der verschiedenen Völker ist ein starkes Mittel zum gegenseitigen Verständnis. Die wissenschaftliche Arbeit bietet leichter eine Gemeinschaft als die Kunst, denn es gibt nur eine Wissenschaft, die in logischer Schlußfolgerung besteht, und sie ist daher an sich überall dieselbe, und nur in dem, was sie behandelt, kann sie verschieden sein. Die bildende Kunst dagegen ist der Ausfluß sehr verschiedener Anlagen und Temperamente.

Wir haben stets eine enge Beziehung zur fran-

zösischen Kunst gehabt, zu bestimmten Zeiten auch zur italienischen und niederländischen, aber von der russischen Kunst haben wir — ich sehe von der modernen ab — bisher wenig gespürt, und so ist es von größter Bedeutung, daß uns die Gelegenheit dazu jetzt geboten wird.

Was ein Mensch künstlerisch bildet, verrät uns meist mehr von seinem Wesen als was uns seine Worte sagen. Es ist zwar ein paradoxer Ausspruch, daß dem Menschen die Sprache gegeben ist, damit er seine Gedanken verbergen kann, aber wenn etwas daran richtig ist, so ist es sicher auch richtig, daß das gleiche bei dem Kunstwerk nicht der Fall ist. Die Kunst erwächst unmittelbar aus dem Gestaltungstrieb und spricht die Wahrheit. Um sie aber zu deuten, muß man sich ihr mit Aufmerksamkeit widmen.

Jedem, der die Ausstellung in ihrer Gesamtheit übersieht, wird das ornamentale Gepräge der Bilder auffallen. Auf goldenem Grund stehen kräftige Farben gegeneinander, ein reines wenig modelliertes Zinnoberrot und ein klares kaltes Weiß sind beliebt und unserm Auge ungewohnt, daneben Stahlblau, Gelbbraun und ein bräunlicher Purpur, doch auch zartere Töne und weichere Linien kommen vor, besonders bei den dem Maler Rublew zugeschriebenen Werken. Und gerade die Linienführung, die sich oft in silhouettenhafter Ausprägung kundgibt, ist ein Hauptausdrucksmittel dieser Kunst.

Es ist ein anerkennenswertes Verdienst der Sowjetregierung, daß sie mit großer Energie und sorgfältigen Methoden die Reinigung dieser Bilder von den vielen Übermalungs- und Schmutzschichten unternommen hat. An einer Anzahl von Gemälden hat man in instruktiver Weise die verschiedenen Stadien der Reinigung stehen gelassen, so daß wir deutlich dem Prozeß folgen können. Manche der wertvollsten Originale hat man uns nicht senden können und statt dessen Kopien anfertigen lassen. Diese Kopien sind mit einem solchen Raffinement ausgeführt, daß jede Fehlstelle, jede Zerstörung, jeder Schmutz, jedes Cracquelé täuschend nachgeahmt sind. Wenn diese Fertigkeit in unsere westliche Kunst übergreift, werden sich Bilderkäufer und Experten vor Fälschungen nicht mehr retten können.

Diese Kopien bieten uns jetzt eine höchst willkommene Ergänzung neben der Schau von Originalen, die für alle Stufen und Schulen charakteristische Beispiele liefern.

Uns allen eröffnet sich durch diese Ausstellung ein Tor, durch das wir einen Schritt in das große und geheimnisvolle russische Reich tun können.



DIE HL. DREIFALTIGKEIT. XIV. BIS XV. JAHRHUNDERT

MOSKAU, HISTORISCHES MUSEUM. AUS DER AUSSTELLUNG „DENKMÄLER ALTRUSSISCHER MALEREI“, BERLIN



GEORGE GROSZ, JUNGES MÄDCHEN. ZEICHNUNG

GEORGE GROSZ

AUSSTELLUNG VON ZEICHNUNGEN UND AQUARELLEN IM VERLAG BRUNO CASSIRER

VON

KARL SCHEFFLER

Man kennt den guten Rat Goethes, nach der Betrachtung von Kunstwerken zu versuchen, die Natur mit den Augen des Künstlers zu sehen. Dieser Rat wird unwillkürlich immer befolgt, wo es sich um Arbeiten eines starken Talents handelt; man kann sich dann dem Sehzwang, den der Künstler ausübt, gar nicht entziehen.

George Grosz ist ein solches Talent, das zu zwingen weiß. Überall auf der Straße, in den Restaurants, in dem ganzen westlichen Stadtgebiet, das sein Berliner Jagdrevier ist, wird man an Typen erinnert, die die enthüllende, anklagende, sicher zielende Kraft seiner Zeichnung der Natur nachschafft. Wie von selbst sagt man: Sieh da, Grosz! Das ist ein großer Erfolg, es ist der Beweis einer ursprünglichen Begabung. Manchmal, vor allem im Anfang, ist es nicht erfreulich, mit den Augen dieses schonungslosen Beobachters zu sehen; das

sozial und menschlich Abstoßende gewinnt dann aber eine gewisse Gewalt durch die Zusammenballung und Massierung der Form, dem Monströsen gesellt sich Monumentales und ein sehr männlicher Geschmack, dem Häßlichen verbindet sich eine profan gebrochene Schönheit: Leben verwandelt sich in Kunst.

mutende Max- und Moritz-Stil; überall weicht die Abstraktion einer naiveren Sinnlichkeit. Und die politische Tendenz verwandelt sich mehr und mehr in ein Menschliches. Deutlich wird erkannt, wie Grosz die Linie Th. Th. Heines fortsetzt. Tradition wird sichtbar und macht die revolutionär anmutende Kunst nur um so legitimer.



GEORGE GROSZ, „FOSSIL“. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER

George Grosz hat seine Gaben in den letzten Jahren außerordentlich entwickelt. Den Kampf mit dem brutalsten Lebensstoff hat er fast ganz zugunsten der Kunst entschieden. Die Form ist von Jahr zu Jahr reiner und klarer und die Schlagkraft ist dadurch nur um so stärker geworden. Verschwunden ist der oft sehr gedanklich an-

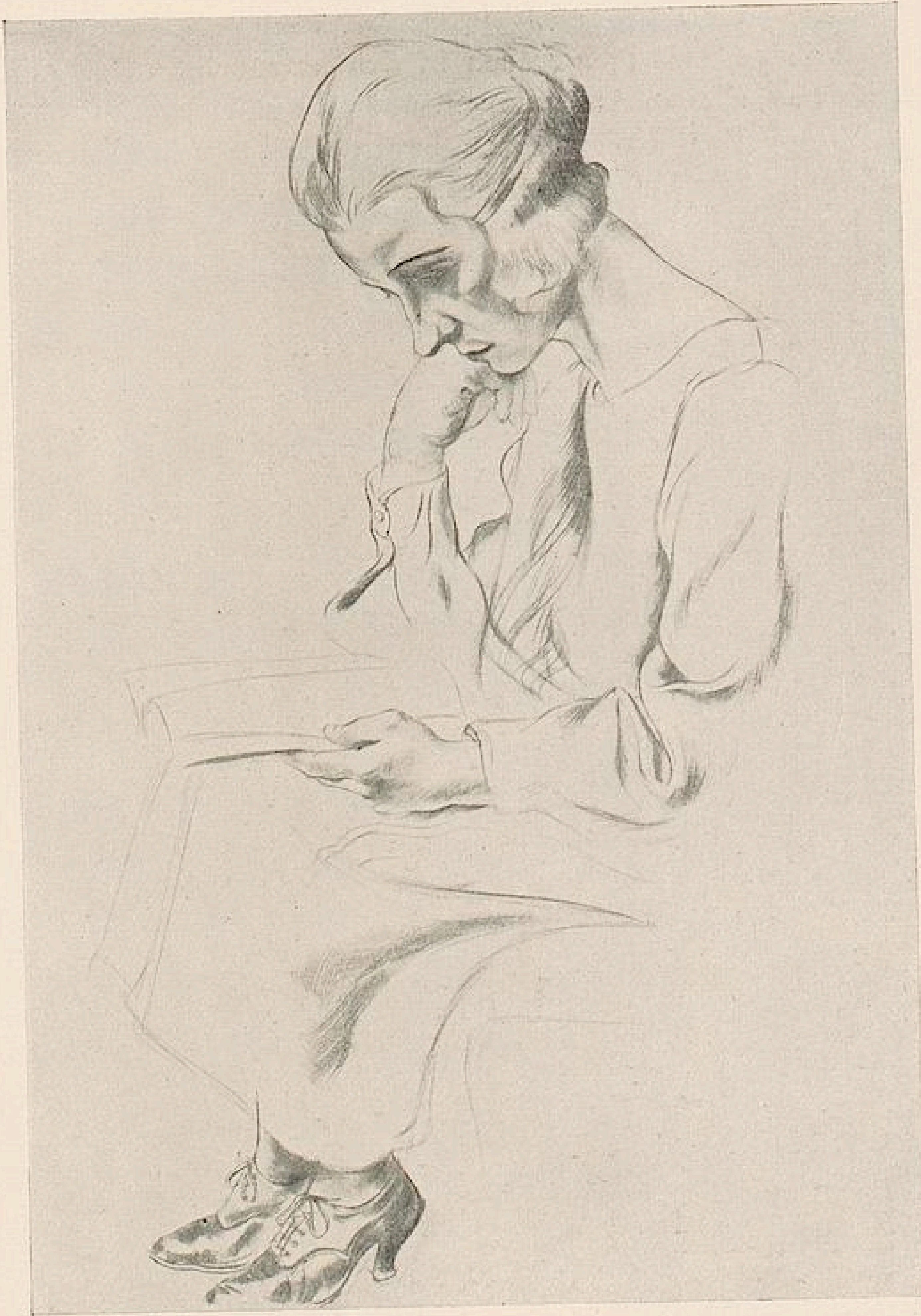
Es gibt keinen lebenden deutschen Zeichner, der in einem erbarmungslosen Kampf gegen den Spießer zugleich so leidenschaftlich und so objektiv wäre; und es gibt keinen in der Nachfolge des Simplizissimus und der Wedekindnaturen, der es so gut verstünde, mit ein paar Strichen eine Atmosphäre zu schaffen, worin der geschwollene Spießer

glaubwürdig leben kann. George Grosz ist Meister darin, die satte Selbstzufriedenheit des irgendwie Arrivierten zu geben und das schicksalhaft Idiotische der Großstadtmenschheit; er versteht es, den „Weg alles Fleisches“ zu zeigen, das Animalische überall durchschimmern zu lassen und einen wahren Jahrmarkt der Triebe und Begierden darzustellen; er hat die Fähigkeit, mit einem Nichts den bösen, engstirnigen, grifflachenden Stumpfsinn zu schildern, die Masken der Konvention zu zeichnen, das Lemurenhafte in allem Leben zu sehen, das inbrünstig Untertanenhafte der innerlich Unfreien wahrzunehmen, kurz, das ganze Kino der Großstadtstraße, das wir täglich und stündlich sehen, diese ganze Welt von feistnackigen Männern und spitznasigen Frauen in sich aufzunehmen. Er gibt alles in Andeutungen und gibt es doch vollständig. Vor einigen der besten Blätter („Maienzeit“, „Fossil“, „Selbstverdient“, „Junges Glück“ usw.) wird man ein wenig an die geistreich gröhlenden Chansons der Cläre Waldoff erinnert. Nichts stört. Auch die Interieurs, auch die ausgezeichnet gegebenen Stilleben auf den Toilettetischen, in den Ladenauslagen von Wäschegeschäften und Konditoren, auch die Landschaften, die Gärten, Bäume und Häuser wirken spießig wie die Menschen. Dazu hat diese mit Bewußtsein karikierende Kunst einen europäischen Zug. Sie wird in allen Groß-



GEORGE GROSZ, „MAIENZEIT“. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER



GEORGE GROSZ, LESENDE FRAU. ZEICHNUNG

selbst und wissen nicht wie. Sie attestieren diesem Publizisten mit dem Zeichenstift seine Bedeutung. Die Bedeutung des Sittenschilderers ist aber auch die des Künstlers, denn nur durch das Künstlerische können Anklagen nachdrücklich wirken.

Grosz gehört nicht zu den Humoristen, zu den lachenden Spöttern. Er ist sehr ernst. Wenn er sagt „Menschen", meint er's schon bitter. Eine Hogarthnatur. Er ist aber nicht von Hause aus das, was Rudolf Großmann einen „Baissier" nennt, sondern er ist ein Empörer. Seine Kunst lacht nicht; sie dient der Charakterisierung und Übercharakterisierung bis zum Fanatismus. In diesem Radikalismus, in dieser international gültigen Zeitkritik lebt etwas, das mit dem Wort Pflichtgefühl bezeichnet werden könnte: etwas Preußisches, fast möchte man sagen etwas Menzelisches.

Diesen Zug erkennt man auch in den sehr genauen, sehr fleißigen Naturstudien. Sie weisen auf eine akademische Selbstzucht und auf das, was „neue Sachlichkeit" genannt wird. Einige Bildnisse — das der Mutter, das des Freundes Max Herrmann —, einige der in großem Format gezeichneten jungen Mädchen haben ihre Meriten; das wesentliche der künstlerischen Phantasie lebt sich aber in Erinnerungsbildern aus, die nur durch flüchtige Notizen unterstützt werden. Die Blätter des Sittenschilderers haben nie etwas von „Neuer Sachlichkeit". Dieser wagt, was der Naturzeichner nie tut: er bringt Menschenprofile auf eine einzige sprechende Linie, er gibt die Beobachtungen unmittelbar, er tut alles Weiche von sich ab und folgt unbedenklich seiner Formphantasie, er ist nicht geschmäcklerisch, sondern hat in der sichersten Weise Geschmack, vielleicht ohne es zu wissen.

Die Ausstellung im Verlag Bruno Cassirer war denkwürdig, weil die dort gezeigten Blätter ohne alle Tendenz und mit sicherem Sinn für Qualität ausgesucht waren. Nie hat man Grosz so gut als Künstler, als Talent kennen gelernt. Ein Spiegel der Zeit, ein kluger Zerrspiegel, in dem alle ein-

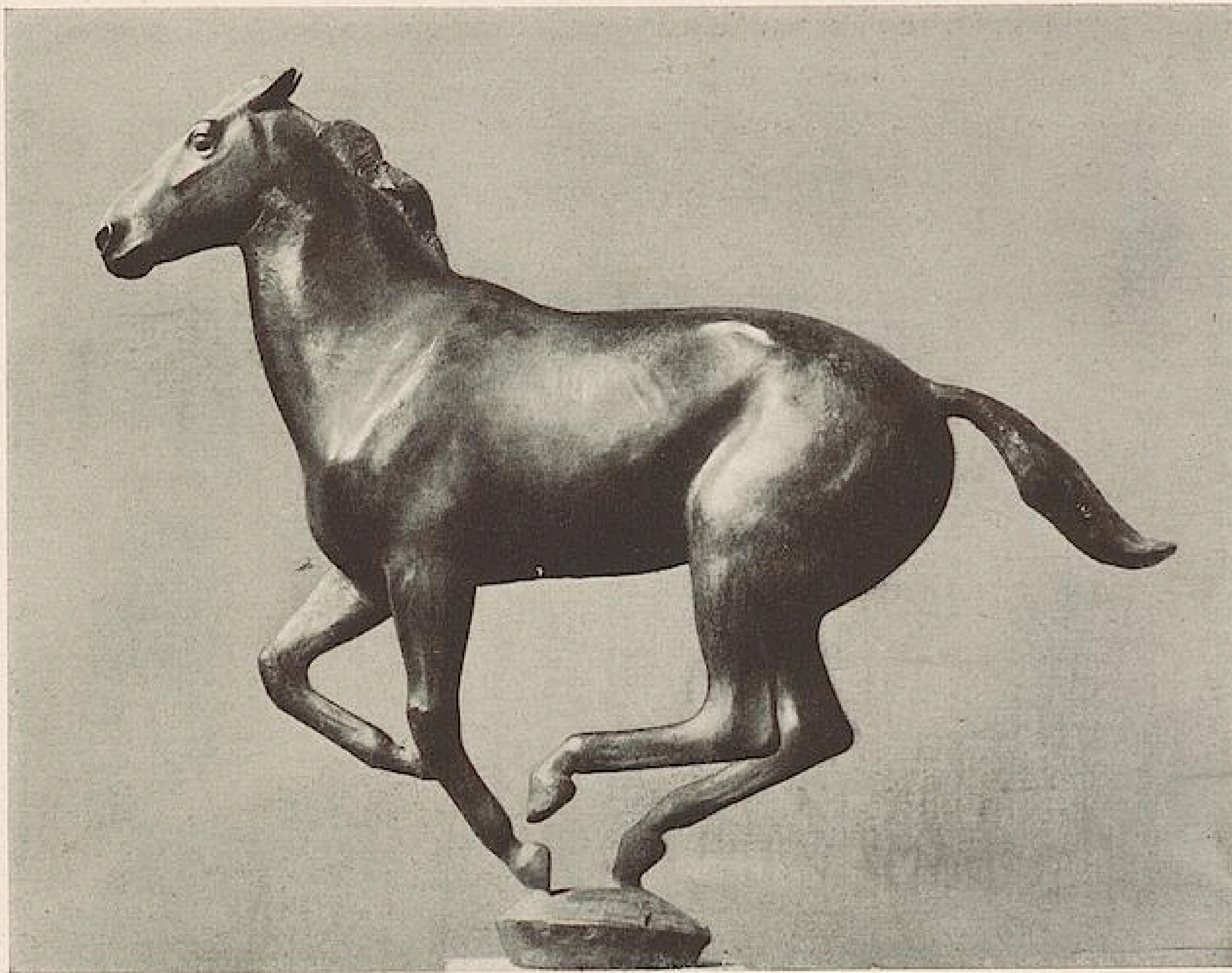
städten verstanden und geschätzt. Sie kann vielleicht nur in Berlin entstehen, aber sie hat nicht etwas spezifisch Berlinisches, wie etwa die Zeichnung Zilles. Und sie spricht durch sich selbst; sie bedarf nicht redaktionell hergerichteter Witze zur Erklärung. Die knappen Unterschriften des Künstlers genügen dem Verständnis.

Grosz weiß zu treffen. Darum wird er auch eifrig von Zensoren und Staatsanwälten verfolgt. Er deckt das Unmenschliche im Menschen auf. Das Menschliche selbst im Unmenschlichen freilich bleibt ihm vorläufig noch verborgen; auch dieses ist aber zur Kenntnis des Menschen nötig. Siehe Daumier. Dennoch: die, die ihn im Namen der Moral und der Staatsraison verfolgen, spotten ihrer

ander und sich selbst von ihren schlimmen Seiten besser erkennen! Mit tiefem Ernst hat auch jetzt wieder die Jugend in diesen Spiegel geblickt. Hat sie es erkannt, wie ernst Grosz daran arbeitet, den „Stoff durch die Form zu vernichten“? Und zieht sie daraus die Schlüsse für sich selbst?



GEORGE GROSZ, STRASSENDIRNE. FARBIGE ZEICHNUNG



RICHARD SCHEIBE, LAUFENDES PFERD. BRONZE

RICHARD SCHEIBE
ZUM 50. GEBURTSTAG
VON
KURT STEINBART

Still und bescheiden ging er bis heute seinen vorgezeichneten Weg. Abhold jeder Theatralik, bar des Geltungstriebes, eingesponnen nur in ernste Arbeit. Um so mehr verdient er, daß wir, die ihn lieben und schätzen, jetzt, wo er das fünfzigste Lebensjahr vollendet, daß wir kurze Überschau halten, die zugleich Dank für Geschaffenes und Wunsch für die Zukunft einbegreifen soll.

Zugehörig der Generation von Kolbe, Haller, de Fiori, stammt Scheibe, wie viele namhafte deutsche Künstler der Gegenwart (Kolbe, Beckmann, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff), aus dem Sächsischen. Als Sohn eines Offiziers unterlag er in der Jugend mehrfachem Quartierwechsel, er vertauschte seinen Geburtsort Chemnitz mit Leipzig, Döbeln und Dresden, wo er bis zum achtzehnten Jahre das Gymnasium besuchte, um anschließend bei Pohle an der Dresdener Akademie und weiter sodann in München bei Knirr und Fehr das Malerhandwerk zu erlernen. Als Zwanzigjähriger zog er nach Rom, dem damals schon langjährigen Wohnsitz Tuaillons, lernte dort Kolbe kennen und kam mit ihm, der ebenfalls zunächst Maler war, zur Plastik. So hatte der alte Johannes Schilling, Schöpfer des Niederwalddenkmals, Recht behalten, als er in Dresden angesichts der ersten malerischen Versuche, dem Anfänger riet, Bildhauer zu werden. Scheibe war dann über zwei Jahrzehnte in Berlin tätig, gewann dort langsam festen Boden, und folgte vor wenigen Jahren einem Rufe als Professor und Lehrer an der Akademie des Städel in Frankfurt a. M. Dieses ist seine jetzige Wirkungsstätte.

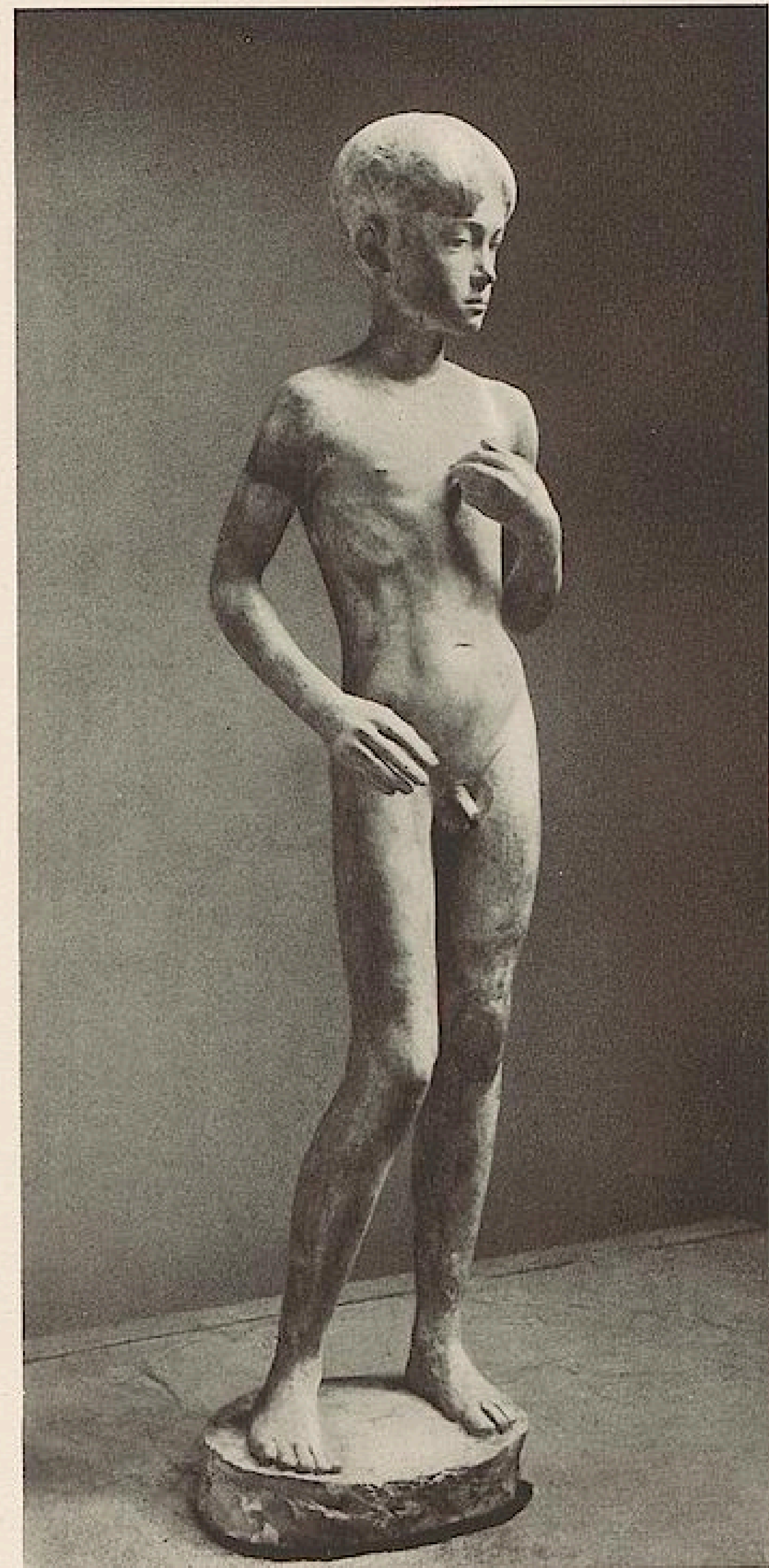
In Scheibes Plastiken ist immer der Raum möglichst knapp ausgefüllt, sind die durch Gesten entstehenden Intervalle in Übereinstimmung mit



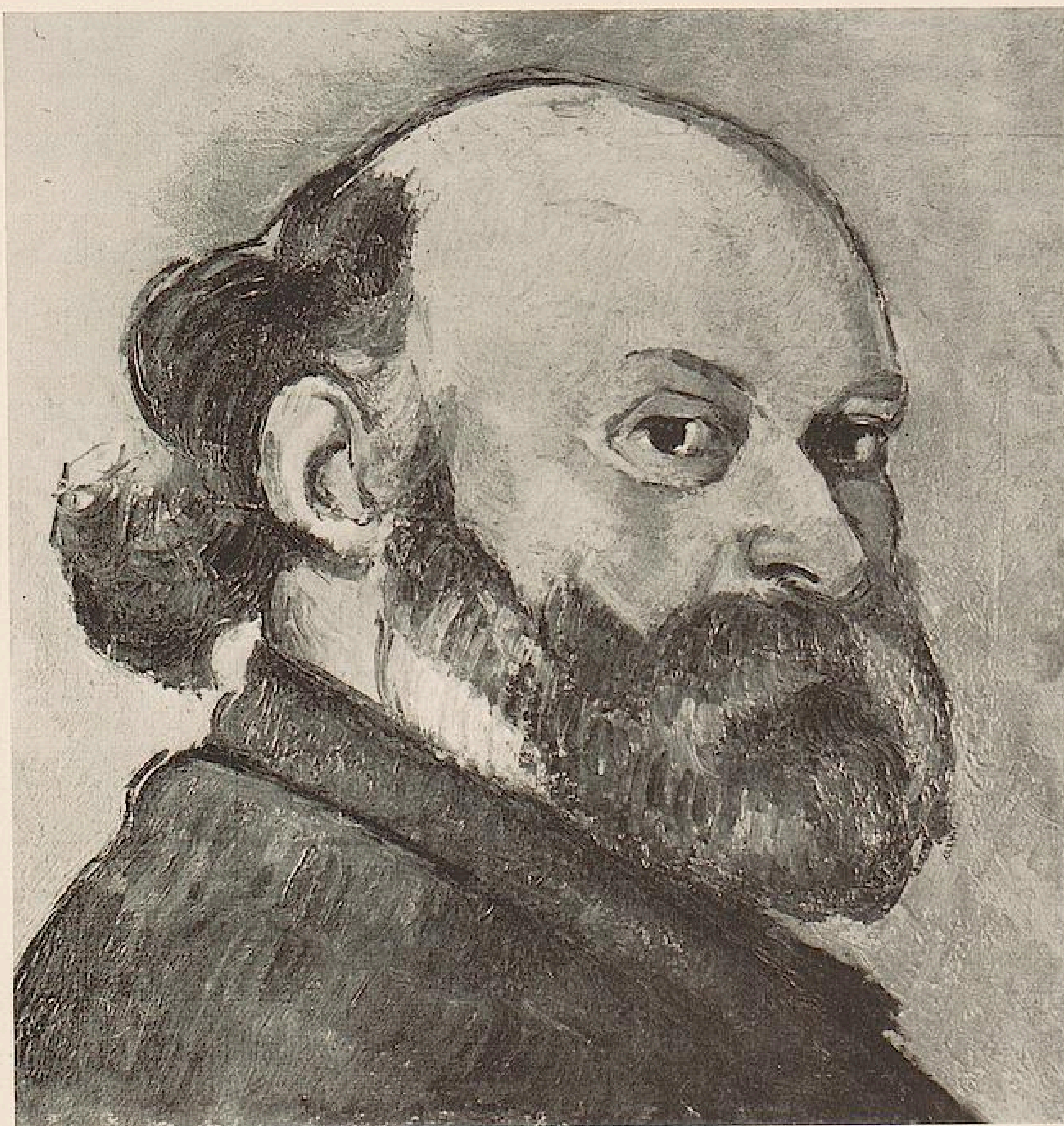
RICHARD SCHEIBE, AFFE. BRONZE

der geformten Masse und dem Umriß gebracht und ist die Kontinuität der gewünschten Ansicht gewahrt. Während aber früher das Blockmäßige der fast architektonisch gefühlten Figur im Vordergrunde der Bemühungen stand, so daß zum mindesten eine Hauptansicht vorherrschend blieb, gelangte Scheibe im letzten Jahrzehnt stetig zur dreidimensionalen Rundung der Skulptur. Und damit gleichzeitig zu solcher Präzision des Organischen, daß die frühen Arbeiten erfolgreich überholt erscheinen. Die zahlreichen köstlichen kleinen Bronzen und Terrakotten von Affen, Bären, Hunden, Pferden legen Zeugnis davon ab, wie mit Hilfe einer scharfen Beobachtungsgabe die Massen abgewogen und aufeinander bezogen sind. Die malerische Oberflächenbehandlung, in der Gaul Meister war, ist bewußt vermieden. Fast jedem Auftrag ist Scheibe gerecht geworden. Seine bekanntesten öffentlichen Arbeiten: das Denkmal für die Gefallenen der Höchster Farbwerke und das Denkmal zum Gedächtnis Friedrich Eberts an der Paulskirche zu Frankfurt a. M. bieten eindeutigen Aufschluß über die erstrebte und erzielte Lösung. In Höchst eine Huldigung an die Toten, indem — ein selten schöner Gedanke — der Wiederbeginn der Arbeit durch die mächtige Figur des Arbeiters, der den Ärmel des Kittels hochgestreift hat, zum Ausdruck gelangt; in Frankfurt eine nackte, sehnige, männliche Gestalt, die einen Arm hoch emporhebt, als heische sie Gefolgschaft. Kein billiges Attribut erschließt von außen her den Sinn, nichts Psychologisches spricht aus Miene und Haltung, nur die plastische Form ist Leiter und Träger inneren Gehaltes. Diese höchste Sachlichkeit rührt an Bestrebungen Jüngerer; sie wirkt nur reifer und abgeklärter als deren mehr programmatische Leistungen.

Möge Scheibe in der eingeschlagenen Richtung, unbeirrbar von der Tagesmeinung, seine Begabung noch an mancher Aufgabe erproben und sich in der Werkarbeit die geistige Intensität erhalten! Das würde die Erfüllung seiner Lebensaufgabe und unserer Hoffnungen bedeuten.



RICHARD SCHEIBE, STEHENDER KNABE. BRONZE



PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM), BERLIN

AUS DEM LEBEN CÉZANNES

VON

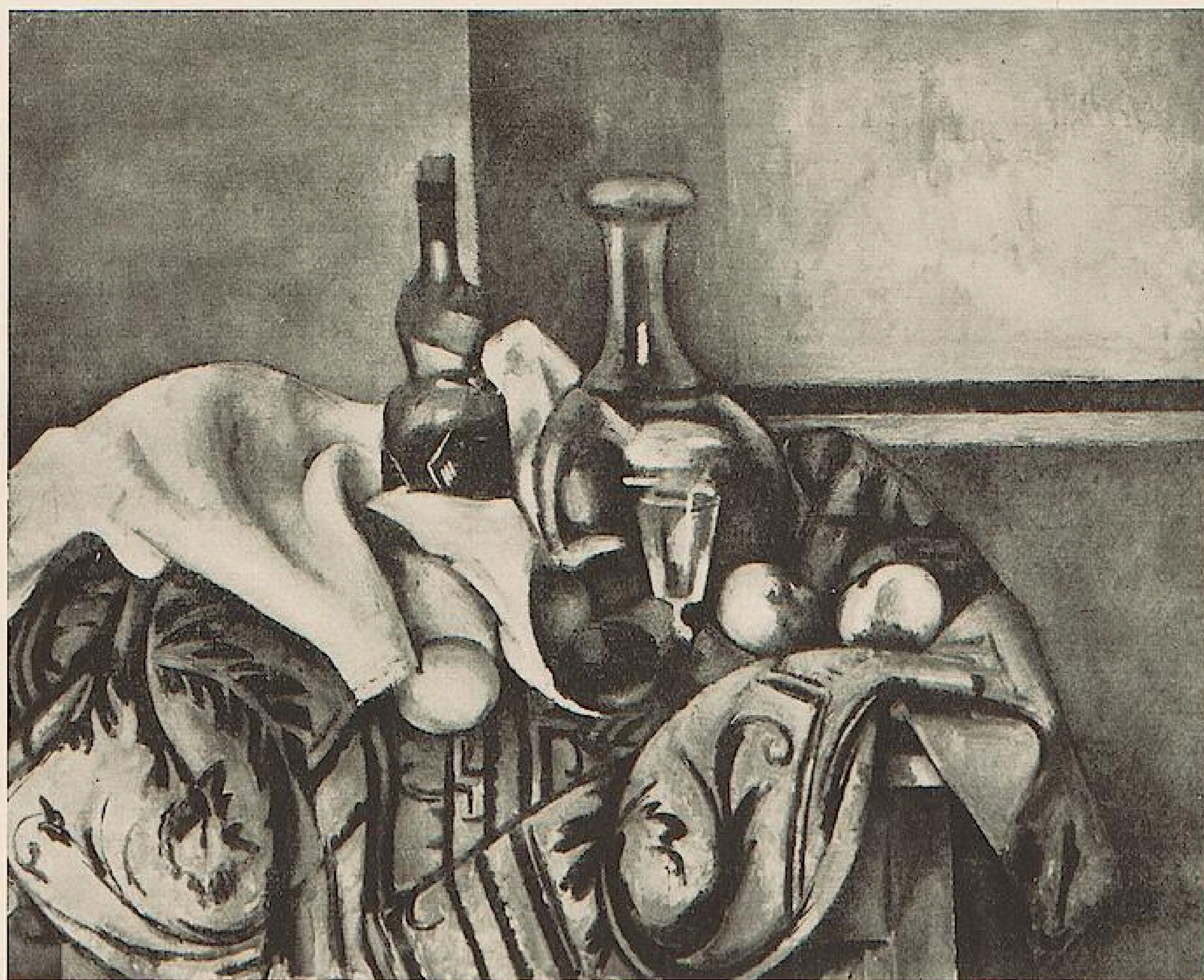
PAUL GASQUET

DEUTSCH VON ELSA GLASER

„Ein großes Leben ist ein organisches Ganzes, das sich nicht durch die einfache Aneinanderreihung kleiner Tatsächlichkeiten wiedergeben läßt. Ein tiefes Gefühl muß das Ganze durchdringen und zu einer Einheit formen", sagt Renan, wenn er im ersten Band seiner „Geschichte der Ursprünge des Christentums" von Jesus spricht. Ich würde nicht wagen, von dem „tiefen Gefühl" zu sprechen, das das ganze Leben Cézannes bestimmt und es zu einer Einheit geformt hat, wenn ich ihm nicht persönlich so nahegekommen wäre. Ich machte seine Bekanntschaft 1896. Er war erst siebenundfünfzig Jahre alt, aber verzehrt von seinem geheimen Martyrium, entmutigt, leidend, schon von greisenhaftem Aussehen. Seine robuste Konstitution, die in einer starken Rasse wurzelte, leistete noch Widerstand, aber heftige Kopfschmerzen befielen ihn fast jeden Abend, die Zuckerkrankheit quälte ihn.

Er überschätzte beständig seine Kraft, nervös, mit tiefen Schattenrändern um die Augen, das Hirn zerquält, das Fieber im Herzen, so bedrückten ihn seine Zweifel. Hätte er frohen Mutes arbeiten können, er hätte wie Tizian bis zu seinem hundertsten Jahre gemalt. Er überanstrengte seinen Körper, er machte noch immer lange Spaziergänge, wie er es seit seiner Jugend so gerne tat, er bestieg ganz allein, den Rucksack auf dem Rücken, den Berg Victoire, bei Sonne und bei Regen. Enthaltsam, wie er war, begnügte er sich oft, um sein Atelier nicht zu verlassen, zum Frühstück mit einem Stück Käse, Brot und ein paar Nüssen. Darauf ein Glas guten Weines, eine Tasse Kaffee, und diese asketische Mahlzeit hielt ihn aufrecht bis zum Abend. Er verabscheute den Alkohol, aber er liebte die alten Landweine sehr, mit denen er von Zeit zu Zeit eine üppige Schmauserei in Gesellschaft von Solari oder Paul Alexis begoß. Nach den ersten starken Gläsern richtete ihn ein gleichsam übernatürliches Feuer empor, streckte seinen etwas gebeugten Rücken, ließ ihm die Röte ins Gesicht steigen. Eine eigentümliche Klarheit belebte ihn. Eine natürliche Logik, eine tiefe Begeisterung verlieh seiner Erregung den stärksten Ausdruck. Seine Ergriffenheit strömte über. Eine unwiderstehliche Beredsamkeit gab ihr Ausdruck, mit den letzten Mitteln der Sprache und des Gedankens. Wer ihm nicht in einer dieser Stunden gelauscht hat, wo er sich in seiner ganzen Erhabenheit offenbarte, weiß nichts von ihm. Seine Menschenfeindlichkeit, sein scheues Wesen fielen von ihm ab. Er vergeudete seine Gelehrsamkeit, seine Zärtlichkeit, seine Erinnerungen. Er reihte Theorien aneinander, er schuf die Welt von neuem, liebte, verstand alles. So sehr man ihn verfolgte, immer strahlte siegreich sein Genie. Mit Ironie, Heftigkeit, Freude umfaßte die baumeisterliche Kraft seiner Güte alle Dinge der Welt. Ohne Zweifel hätte er immer so gelebt, wenn der Ruhm sich zu ihm gesellt hätte.

Das erste Mal sah ich ihn im Café. Solari, Numa Coste und mein Vater plauderten mit ihm. Es war an einem Sonntag, zur Zeit des Apéritif. Sie saßen am Corso Mirabeau auf der Terrasse des Café Oriental. Alexis und Coste waren Stammgäste. Die Nacht senkte sich auf die großen



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN MIT FLASCHEN

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE FLECHTHEIM)

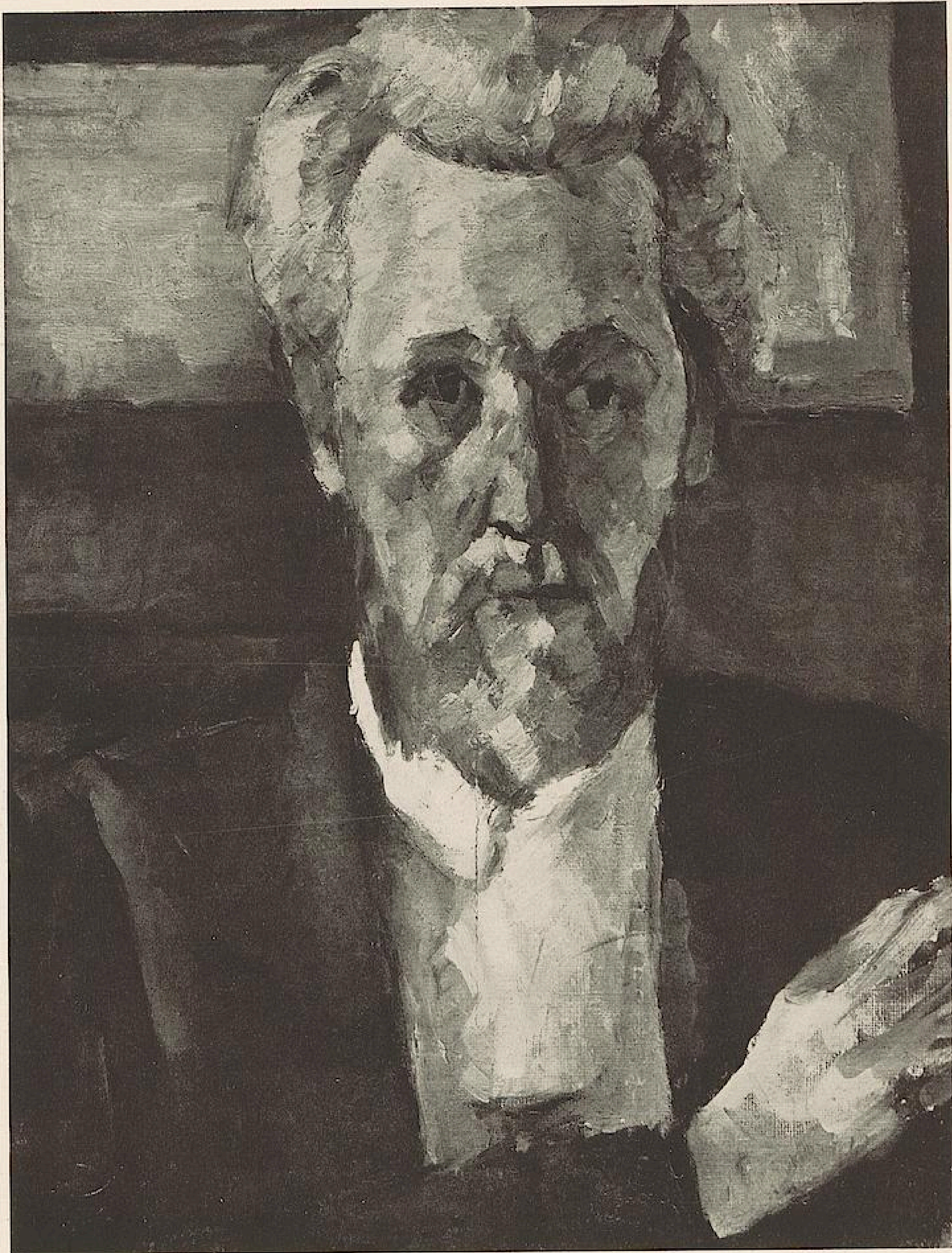


PAUL CÉZANNE, DER MONT VICTOIRE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE FLECHTHEIM)

Platanen. Die sonntägliche Menge kehrte von „der Musik" zurück. Abendliche Provinzstimmung gab der Stadt Ruhe. Die Freunde sprachen, er hörte zu und schaute mit verschränkten Armen um sich. Mit seinem kahlen Schädel, den langen, grauen, noch dichten Haaren im Nacken, mit seinem Kinnbart und dem dicken Feldwebelschnauzbart, der einen sinnlichen Mund deckte, frisch rasiert, mit rosiger Gesichtsfarbe hätte er irgend einem pensionierten Brummbär ähnlich gesehen, wäre nicht die hohe, gemeißelte Stirn des Genies gewesen, von reiner Schwingung, von wunderbarer Breite. Und unter ihr stechende Augen, die alles beherrschten, die Welt in ihren Bann zogen und einen nicht mehr los ließen. An diesem Tage trug er eine gut geschnittene Jacke, die über der Brust spannte, über seiner breiten Bauernbrust. Ein niederer Kragen ließ den Hals bloß. Seine schwarze Kravatte war vorzüglich gebunden. Manchmal vernachlässigte er seine Kleidung, schlürfte in Pantoffeln daher und mit schäbigem Hut. Er war „gut gekleidet", wenn er darauf achtete. Diesen Sonntag hatte er bei seiner Schwester verbringen sollen.

Ich war nichts, beinahe noch ein Kind. Ich hatte in einer unbedeutenden Aixer Ausstellung zwei Landschaften von ihm gesehen, und die Augen waren mir aufgegangen für die Malerei. Diese zwei Bilder hatten mir die Welt der Farben und der Linien geöffnet, und seit einer Woche ging ich einher, trunken von einer neuen Welt. Mein Vater hatte mir versprochen, mich diesem Maler vorzustellen, den die ganze Stadt mit ihrem Spotte verfolgte. Ich erriet, daß er es war. Ich ging auf ihn zu, ich murmelte etwas von meiner Bewunderung. Er wurde rot und fing an zu stottern. Dann richtete er sich auf, sandte mir einen fürchterlichen Blick zu, der nun mich rot werden ließ und mir bis zu den Fersen brannte. „Kümmern Sie sich



PAUL CÉZANNE, BILDNIS GASQUET

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM)

nicht um mich, Kleiner, verstehen Sie?“ Er schlug mit der Faust auf den Marmortisch, daß die Gläser klirrten. Alles versank. Ich glaube, ich habe niemals größere Angst gehabt. Tränen traten in seine Augen. Er packte mich mit beiden Händen. „Setzen Sie sich dahin... Das ist dein Kleiner, Heinrich?“ sagte er zu meinem Vater, „er ist nett...“ Seine zornige Stimme beruhigte sich, und mit sanftem und gütigem Ton wandte er sich an mich: „— Sie sind jung... Sie wissen nicht, Sie. Ich will nicht mehr malen. Ich habe alles aufgegeben... Hören Sie, ich bin ein unglücklicher Mensch... Sie dürfen es

mir nicht übelnehmen... Wie kann ich glauben, daß Sie meine Malerei begreifen, wenn Sie zwei Bilder gesehen haben, wenn alle diese..., die mich imitieren, keinen blauen Dunst davon haben... Ach, was diese mir angetan haben... der Saint Victoire sticht Ihnen hauptsächlich in die Augen? Sehen Sie mal an! Das Bild gefällt ihnen... Morgen wird es bei Ihnen sein... Und ich werde es mit meinem Namen zeichnen..." Er wandte sich wieder an die anderen.

„— Sprecht nur. Ich will mit dem Kleinen schwatzen. Ich nehme ihn mit. Was meinst du, Heinrich, soll man zusammen zu Abend essen?"

Er leerte sein Glas und faßte mich unter. Wir verschwanden in der Nacht auf den Boulevards um die Stadt. Er war in einem unglaublich übersteigerten Zustand. Er öffnete mir sein Gemüt, sprach zu mir von seiner Verzweiflung, der Vernachlässigung in der er dahinsiechte, der Qual seiner Malerei und seines Lebens. Von dem „tiefen Gefühl", von der „Einheit", die Renan schildert, die ich wiedergeben möchte, die mich an diesem Abend mit dem Schauer der Bewunderung, mehr noch der Ekstase erfüllte. Ich kam seinem Genie durch das Herz nahe. Er wurde mir verständlich. Ich hatte nie geglaubt, daß man so groß und doch so unglücklich sein könnte, und als ich mich von ihm trennte, wußte ich nicht mehr, ob ich mehr das menschliche Leid oder das übernatürliche Genie verehren sollte. Eine Woche lang sah ich ihn täglich. Er führte mich in den Jas de Bouffan, zeigte mir seine Bilder. Er machte große Spaziergänge mit mir. Er holte mich des Morgens ab, und wir kehrten erst des Abends zurück, zerbrochen, verstaubt, aber tapfer, bereit, am nächsten Tage von frischem zu beginnen. Es war eine Woche leidenschaftlicher Erregung, Cézanne erschien wie neugeboren. Er war wie trunken. Die gleiche Naivetät verband, glaube ich, meine unwissende Jugend mit seinem keuschen und reichen Wissen. Alle Dinge gaben uns Stoff. Er sprach nicht von sich selbst, aber an der Schwelle des Lebens, in das ich eintrat, hätte er mir, sagte er, seine Erfahrung vermachen wollen. Er bedauerte, daß ich nicht Maler wäre. Die Landschaft begeisterte uns. Er öffnete mir die Augen für alle ihre Schönheiten, er steigerte sie in alle Weiten seiner Empfindsamkeit und seiner Kunst. Er erschien neugeboren durch meinen Enthusiasmus. Was ich ihm gab, war nichts als ein Hauch der Jugend, ein Glaube, der ihn verjüngte. Aber alles, was in diese große Seele einströmte, selbst der schwächste Ton, hatte einen ungeheuren Widerhall. Er wollte mein Porträt malen, das meiner Frau. Er begann mit meinem Vater. Er gab es nach der ersten Sitzung auf, verführt von unsern Streifzügen im Tholonet, zu der Brücke des Arc, den Mahlzeiten im Sonnenschein bei altem Wein. Es war Frühling. Er trank die Landschaft mit entzückten Augen. Das erste Grün bewegte ihn. Alles rührte ihn. Er blieb stehen, um zu schauen, wie der weiße Weg sich in der Ferne verlor, wie eine Wolke im Blau sich wiegte. Er hob eine Handvoll feuchter Erde auf und knetete sie, um sie gleichsam ganz sich zu eigen zu machen, sie seinem verjüngten Blut ganz nahe zu bringen. Er trank Wasser aus der hohlen Hand.

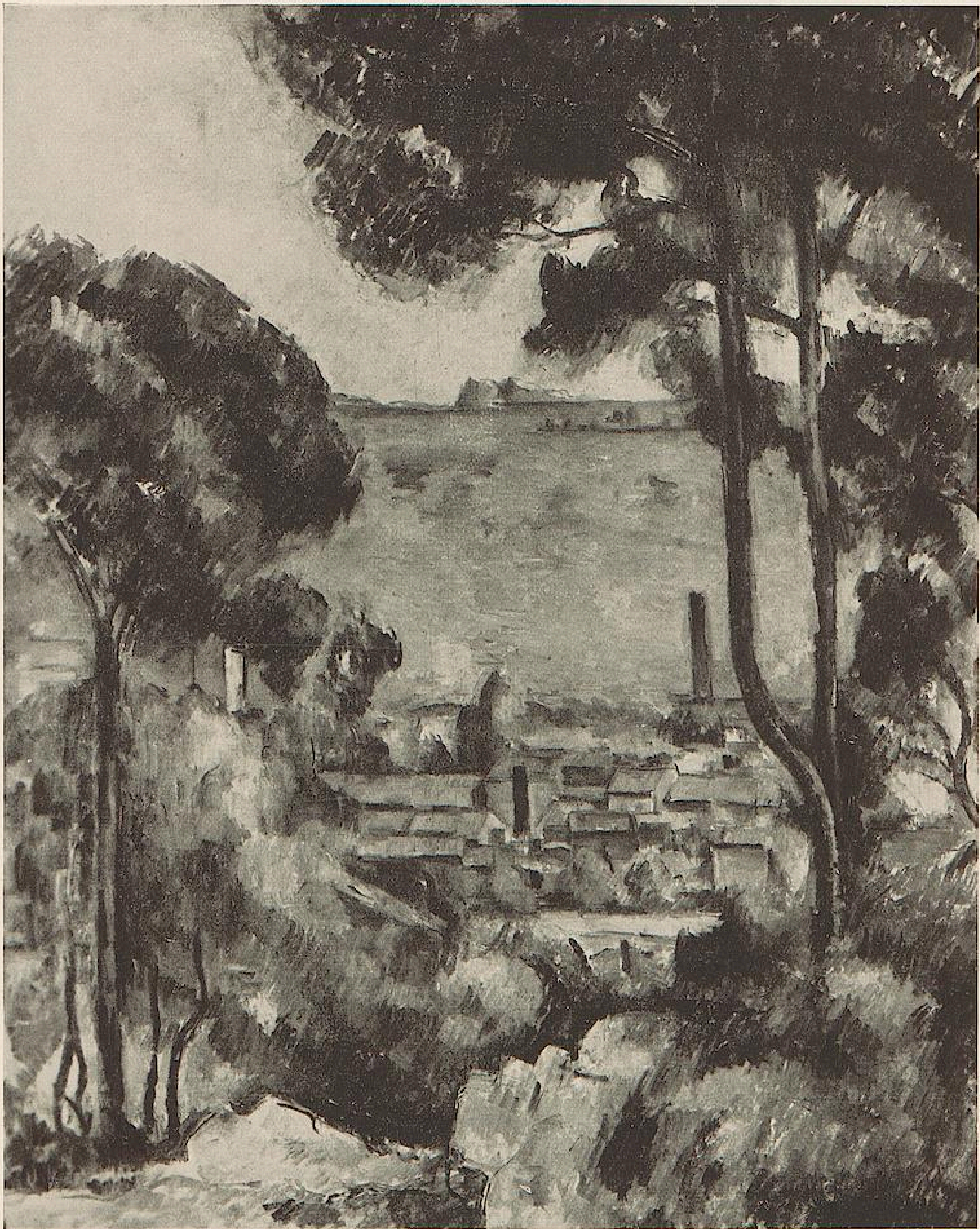
„— Zum ersten Male sehe ich den Frühling", sagte er.

Sein Selbstvertrauen keimte von neuem. Am Ende sprach er sogar von seinem Genie. Eines Abends gestand er mir in einem Augenblick der Selbstvergessenheit: „Ich bin der einzige lebende Maler."

Dann ballte er die Fäuste und verfiel in ein dumpfes Schweigen. Er zog sich in sich selbst zurück. Wie wenn ein Unheil über ihn hereingebrochen wäre. Am nächsten Tage kam er nicht. Er empfing mich nicht im Jas. Ich versuchte einige Tage lang vergeblich, ihn zu sehen. Dann erhielt ich die folgenden Zeilen:

„Lieber Herr, ich reise morgen nach Paris. Seien Sie meiner besten Gefühle versichert und seien Sie herzlichst gegrüßt."

Es war der 15. April. Die Mandelbäume hatten rund um den Jas abgeblüht, wo ich umher streifte, um die Erinnerung an den alten Meister herauf zu beschwören. Die vertraute Hügelkette des Pilon du Roi zitterte in bleicher Abendbläue. Überall hier in diesen Feldern, diesen Gärten, vor diesen Mauern pflegte Cézanne zu malen. Plötzlich am 30. begegnete ich ihm, sein Malzeug auf dem Rücken, auf dem Heimweg vom Jas nach Aix. Er war nicht abgereist. Meine erste Bewegung war zu ihm hin. Er schritt bekümmert einher, in sich selbst versunken, wie erschlagen, scheinbar ohne etwas zu sehen. Ich achtete seine Einsamkeit. Eine unendliche, eine schmerzliche Be-

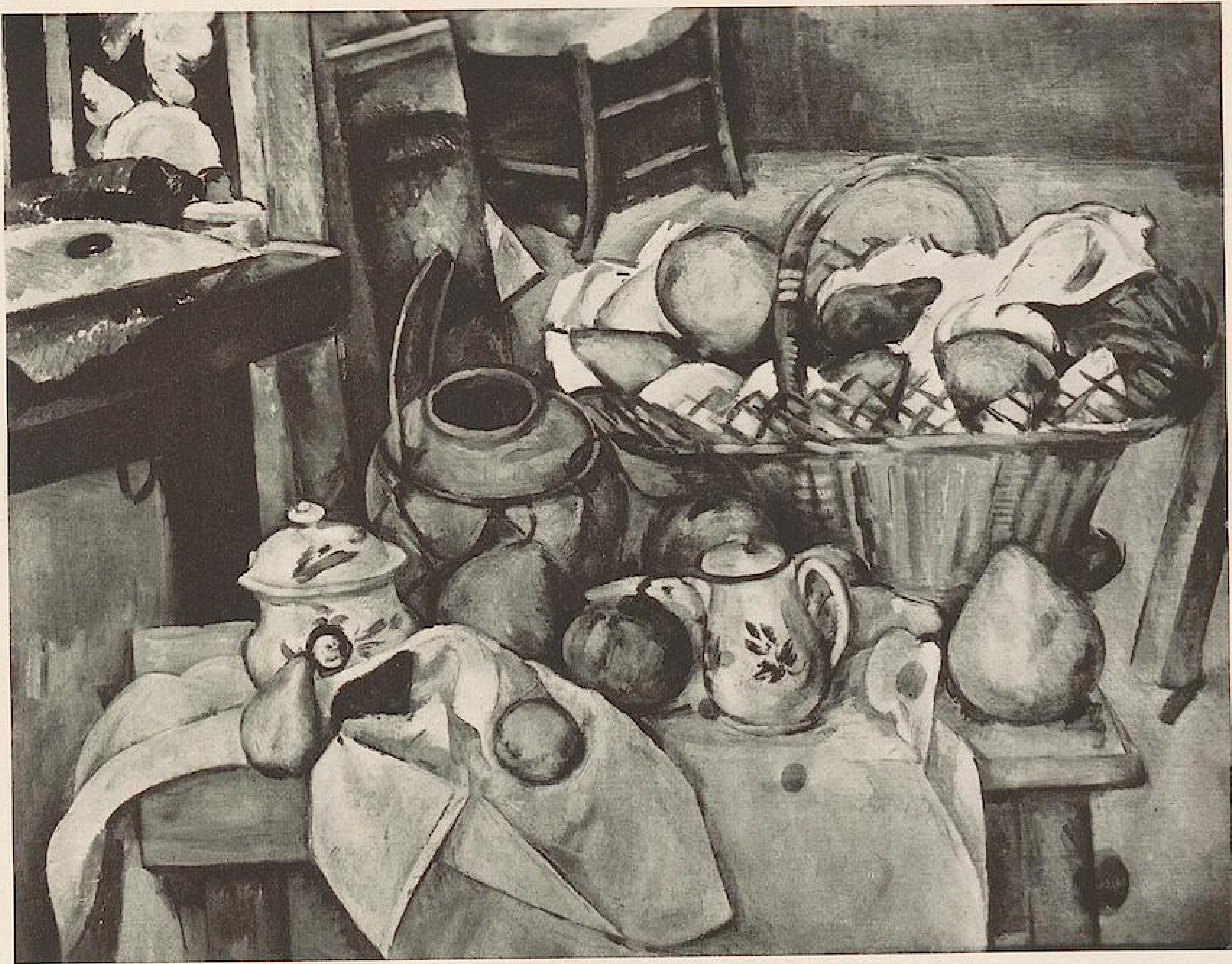


PAUL CÉZANNE, L'ESTAQUE

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM)

wunderung schnürte mir die Kehle. Ich grüßte ihn. Er ging vorüber, ohne uns zu gewahren, wenigstens erwiderte er meinen Gruß nicht. Am nächsten Tage erhielt ich den erschütternden, den schrecklichen, den wunderbaren Brief . . .

Ich habe lange gezögert, ihn wiederzugeben. Er enthüllt die Seele in erschreckender Weise. Aber diese Seele atmet darin, in all ihrem Leid, mit einem solchen Schluchzen, sie ist von einer so scheuen Anmut, von einer so tragischen Menschlichkeit, von einer so göttlichen Verzweiflung, daß es mir im Gegenteil wie Verrat erscheinen würde,



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN MIT FRUCHTKORB

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM)

wenn ich diese brennenden Tränen dem Kultus seiner Getreuen vorenthalten würde. Jene, die über diesen Menschen gelacht haben, wie sie über alles lachen, was scheinbar schwach, in Wahrheit ihren Horizont übersteigt, sollen es am Ende erfahren. Es gibt Blicke, die die Barmherzigen quälen, und alles Genie ist in seiner Wesensart Barmherzigkeit. Dahin kann es führen, wenn diejenigen, an die es sich wendet, seine Schöpfung nicht begreifen. Einer solchen inneren Qual kann die anonyme Verfolgung einen Künstler aussetzen, der nur Güte und Kraft ist, der geboren ist, um die Jahrhunderte zu lieben und zu trösten, aber von seinen Mitmenschen und seiner Zeit verschmäht wird. Ich sehe hinter diesen blutenden Zeilen die tragischen Züge meines alten Meisters aufsteigen, so wie er sich einmal gemalt hat, verstört, riesenhaft und sanft, von Stimmen bedroht und eigenwillig, von einer Zartheit, die einem ins Herz dringt, aufsteigend in seinem blauen Zorn, eingehüllt von einem biblischen Schatten, Rembrandt gleich.

„Lieber Herr Gasquet!

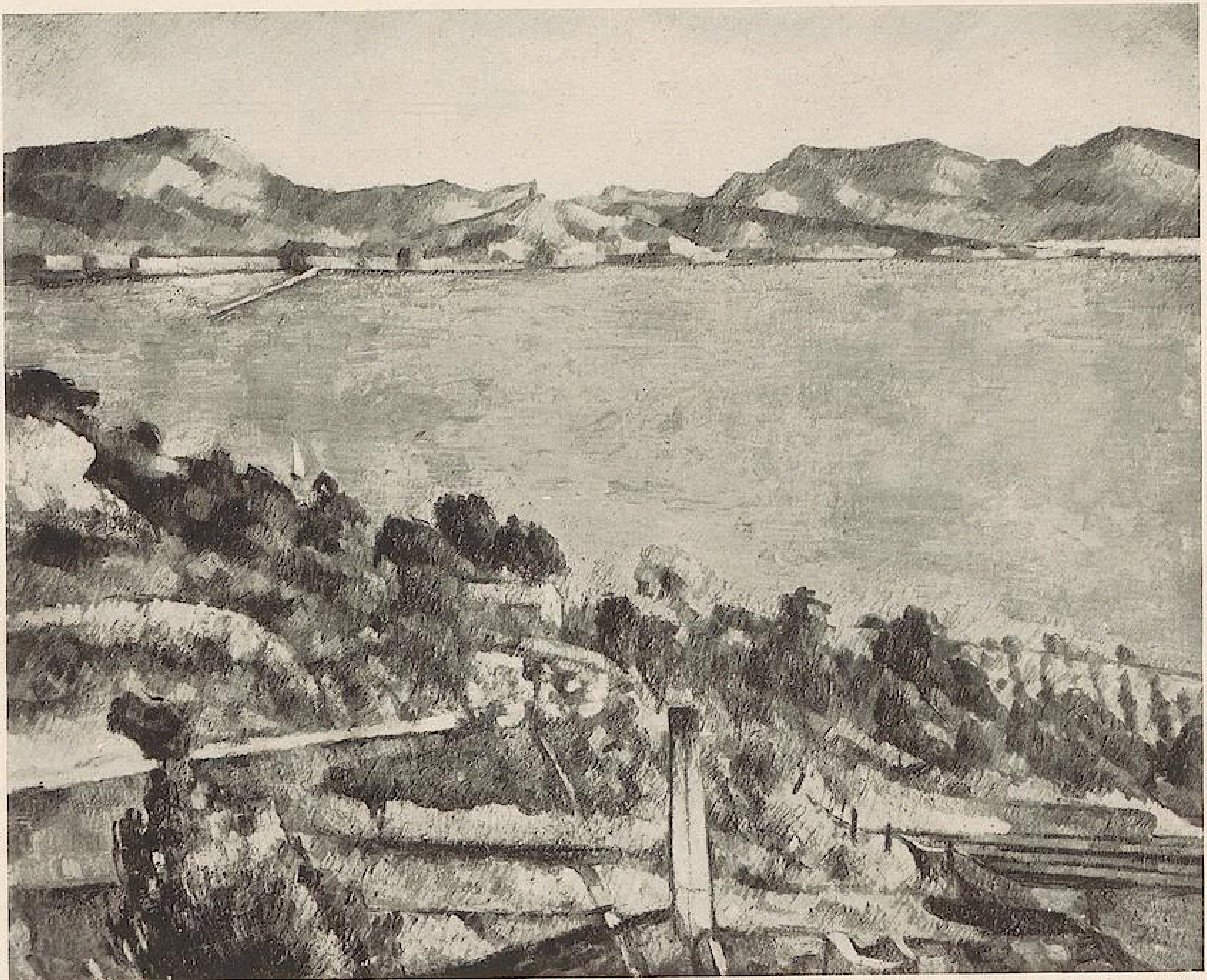
„Ich bin Ihnen heut Abend am Ende des Korso begegnet. Sie waren in Begleitung Ihrer Frau. Wenn ich mich nicht täusche, schienen Sie arg über mich erzürnt.

„Wenn Sie in mich hineinschauen könnten, den Menschen von innen sehen, würden Sie es nicht sein. Sie merken also nicht, in welchen traurigen Zustand ich geraten bin? Nicht Herr meiner selbst, ein Mensch, der nicht existiert, und Sie wollen Philosoph sein, Sie wollen meinen Weg zu Ende gehen? Aber ich verfluche die Herren ... und jene Käuze, die um einen Artikel für 50 Franken die Aufmerksamkeit des Publikums

auf mich gelenkt haben. Von meiner Jugend an habe ich gearbeitet, um mein Leben zu verdienen, aber ich glaubte, daß man gute Malerei machen könnte, ohne die Aufmerksamkeit auf seine private Existenz zu lenken. Gewiß, ein Künstler wünscht seinen Geist möglichst zu bilden, aber der Mensch soll im Dunkeln bleiben. Das Vergnügen soll in dem Studium bestehen. Wenn es mir gegeben gewesen wäre, etwas zu verwirklichen, so wäre ich in meinem Winkel geblieben, mit einigen Ateliergenossen, mit denen wir ein Glas trinken gingen. Ich habe noch einen guten Freund aus jener Zeit, nun ja, er hat nichts erreicht, obgleich er tausendmal mehr Maler war als diese Pfuscher mit Medaillen und Orden, man könnte verzweifeln und Sie wollen, daß ich in meinem Alter noch an etwas glaube. Übrigens bin ich schon so zu sagen tot. Sie sind jung, und ich verstehe, daß Sie etwas erreichen wollen. Aber ich, was bleibt mir in meiner Lage zu tun übrig, als leise bei Seite zu treten, und wäre es nicht aus unwiderstehlicher Liebe zu dem heimatlichen Boden, so wäre ich nicht hier. Aber ich habe Sie nun genug damit gelangweilt, und nachdem ich Ihnen meine Lage erklärt habe, hoffe ich, werden Sie mich nicht mehr ansehn, als hätte ich Ihr Leben bedroht.

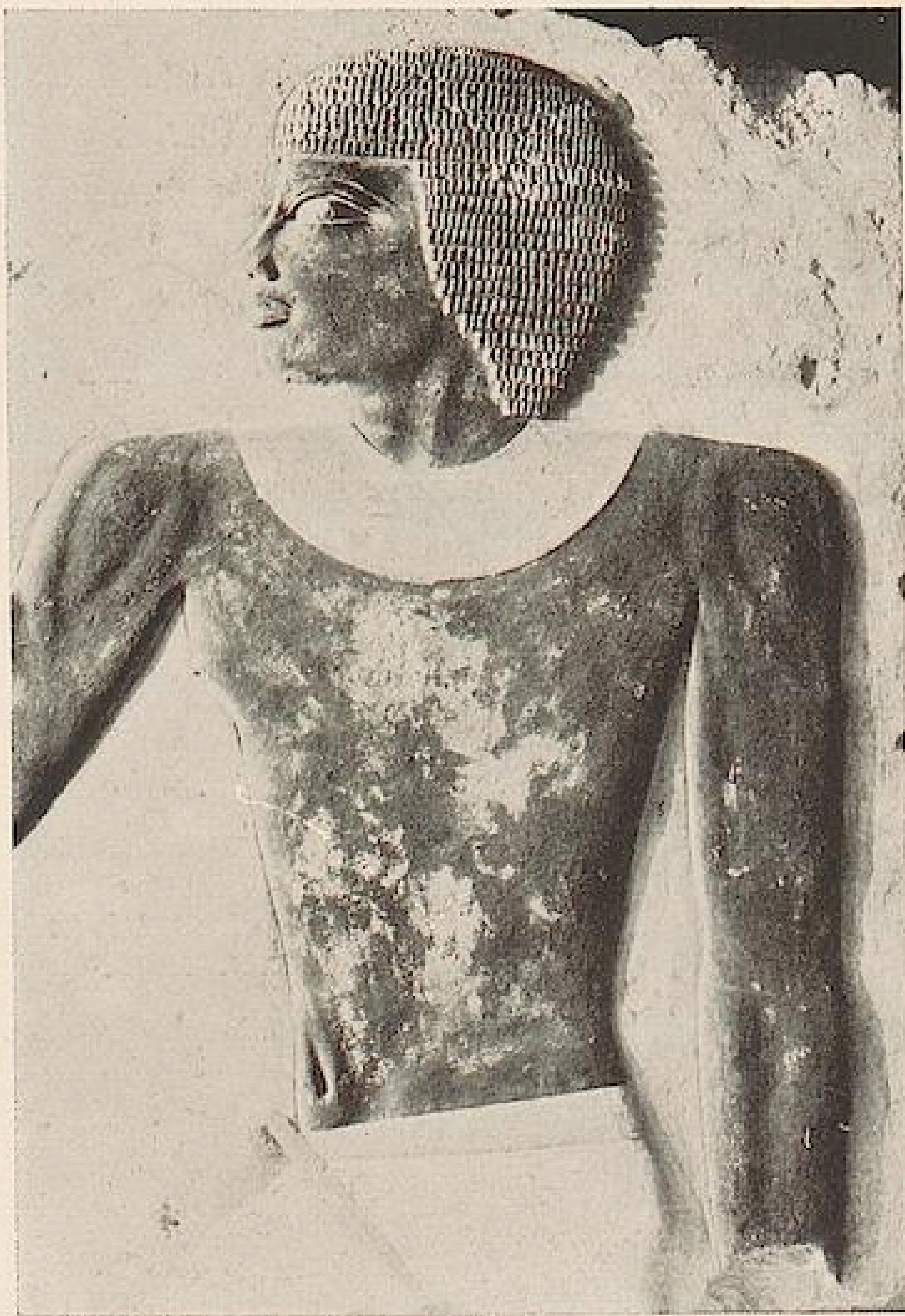
Glauben Sie, lieber Herr Gasquet, in Anbetracht meines hohen Alters an meine aufrichtigen Gefühle und Wünsche für Ihr Wohlergehen."

Ich eilte in den Jas. Sobald er mich erblickte, öffnete er die Arme „— Sprechen wir nicht mehr davon," sagte er, „ich bin ein alter Esel. Setzen Sie sich dahin, Ich will Ihr Porträt malen."

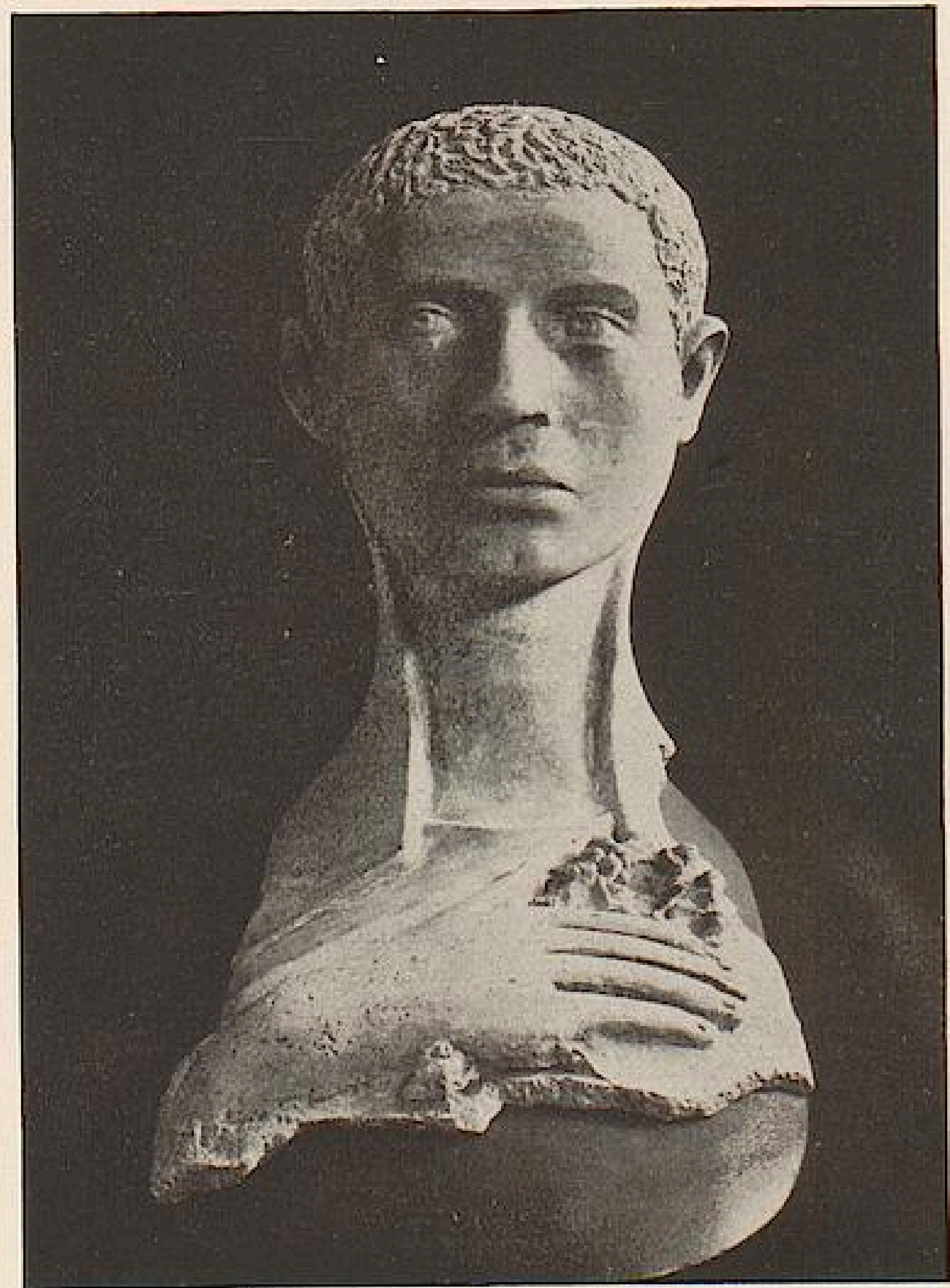


PAUL CÉZANNE, MEERLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE FLECHTHEIM)



STEHENDER MANN. RELIEF. PYRAMIDENZEIT
BEMALTER KALKSTEIN. 67 CM HOCH



KOPF EINES MANNES VON SEINER MUMIE. BEMALTER STUCK
35 CM HOCH. PTOLEMÄISCH

AUS DER AUSSTELLUNG ÄGYPTISCHER KUNST BEI DR. BURG & CO., BERLIN

ÄGYPTISCHE KUNST

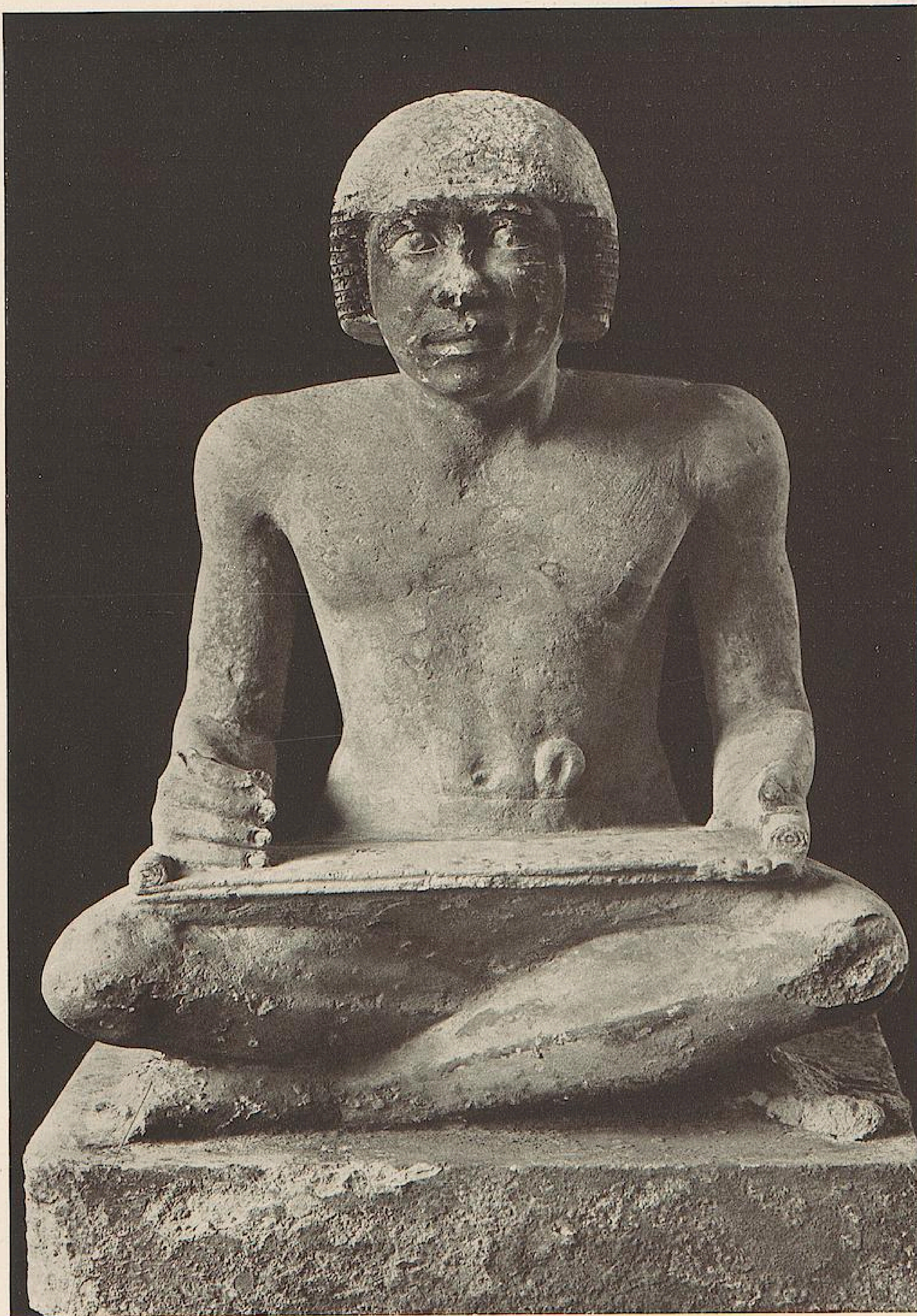
IN DER KUNSTHANDLUNG DR. BURG & Co., BERLIN

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Diese Ausstellung ist die erste ihrer Art in Berlin. In vier kleinen, in ihrer Abgeschlossenheit intimen Räumen wird eine bemerkenswerte Auswahl ägyptischer Arbeiten gezeigt, deren Vorzüge die glückliche Anordnung und Beleuchtung hervorzuheben weiß. Auswärtige Museen und die Besitzer ägyptischer Kunstwerke haben die Bemühungen von Dr. Burg unterstützt, und es ist eine Freude, so gute Stücke, wie das Museum Pelizaeus in Hildesheim, Scheurleer im Haag und das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg gesandt haben, mit Werken des Berliner Privatbesitzes vereint zu sehen. Bei dem geringen Umfang der Ausstellung, den die Räumlichkeiten vorschrieben, überrascht die Mannigfaltigkeit des Gebotenen. Nicht nur die verschiedenen ägyptischen Kunstweisen: Rundbilder, Reliefs und Geräte, Arbeiten in Stein, Metall und Holz, auch der Formenwandel, der sich in den Zeitaltern vollzog, wird an typischen Stücken sichtbar.

Welche Wegstrecke führt von dem grandiosen Nilpferd Nr. 27 aus versteinertem Holz, dem ältesten der ausgestellten Rundbilder aus dem vierten Jahrtausend v. Chr., über die kleine Kalksteinskizze der musizierenden Affen aus dem Neuen Reich Nr. 76 bis zu den Götterbronzen der Spätzeit: dem Horusfalken, der Katze Nr. 71 und dem ausgezeichneten Ibiskopf Nr. 64. Der letzte der vier Räume gibt einen bedeutenden Eindruck von der Kunst des Alten Reiches in der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends. Eine ganze Wand ist der Kalksteinfigur des Heti überlassen. Kein anderes Figurenmotiv vermag mehr über die ägyptische Rundbildnerei in Stein auszusagen als das des Schreibers in seinem glücklichen Ausgleich der Wagerechten, Senkrechten und Diagonalen, die gleichermaßen die Menschengestalt wie die Grundgestalt des Blockes erfassen. Wie Sockel, Papyrusrolle und Schultern zueinander gestimmt sind, so alle übrigen Formen bis zur völligen Durchdringung von Blockmenschengestalt.



STATUE DES HETI ALS SCHREIBENDER MANN. BEMALTER KALKSTEIN. 52 1/2 CM HOCH. ALTES REICH

AUS DER AUSSTELLUNG ÄGYPTISCHER KUNST BEI DR. BURG & CO., BERLIN

Den Werken des Alten Reiches stellen die beiden folgenden Räume Figürliches aus dem Mittleren Reich, das am spärlichsten vertreten ist — in der Holzfigur eines stehenden Mannes Nr. 70 — und einige typische Stücke des Neuen Reiches und der Spätzeit gegenüber: die zierliche Kalksteinstatuette einer jungen Frau Nr. 26, den lebensgroßen Bronzekopf eines Pharao im Kriegshelm Nr. 8, dessen leuchtende grüne Patina das Auge des modernen Beschauers anzieht, die Granitbüste einer Königin Nr. 63 und die Bronzefigur des Priesters mit einer Osirisstatuette Nr. 20 — eine virtuose Arbeit der späten Kunst. Hier sind alle plastischen und malerischen Mittel des Zeitalters ausgespielt — Hoch- und Flachrelief, Gravierung und Silbereinlagen —, um ein kostbares Stück zu schaffen, bis das durchsichtige alte Motiv des Stehenden in einer durch Glanz und Farbigkeit verwirrenden Synthese von Formen auflebt.

Den gleichen Weg ägyptischer Kunstentwicklung deuten die ausgestellten Reliefbilder an: das Glanzstück der Sammlung, das Bildnis eines stehenden Mannes aus dem Alten Reich, in der harten eindrucksvollen Farbigkeit des Zeitalters erhalten, die verwandten Arbeiten Nr. 58, 66 und 68; sein späteres Gegenstück Nr. 60 aus dem vierzehnten Jahrhundert v. Chr., der Zeit Amenophis III., die die Licht- und Farbenreize des versenkten Reliefs entdeckte; die etwas spätere Arbeit Nr. 62, eine Gruppe von Hofbeamten vor dem König Tutanchamon. Sie ist ein Beispiel aus einer kritischen Zeit der ägyptischen Kunst: in den schwingenden Konturen der sich verneigenden Männer verflüchtigt sich die Gestalt gefährlich ins Dekorative. Zwischen beiden ist das zarte polychrome Reliefbild einer Tochter Amenophis IV. entstanden.

Eine kleine Auswahl von Bildhauermodellen Nr. 36—39, ferner der unfertige Kopf aus Basalt Nr. 75 und die Formen für Goldschmiedearbeiten Nr. 13—16 weisen auf die Praxis in den alten Bildhauerateliers hin.

Die Ausstellung, die mit den Schmuckpaletten aus Schiefer der Haager und Hamburger Sammlungen Nr. 45, 46, 52—56 in die früheste vorgeschichtliche Kunst führt, zeigt in Werken wie dem Stuckbildnis eines Mannes von seiner Mumie Nr. 12 und dem gemalten Mumienporträt im Eingangsraum den späten Ausklang der Pharaonenkunst: die Durchdringung des Ägyptertums mit der hellenistisch-römischen Antike.



NILPFERD. STEIN. FRÜHDYNASTISCH ODER ALTES REICH. HÖHE 16½ CM

AUS DER AUSSTELLUNG ÄGYPTISCHER KUNST BEI DR. BURG & CO., BERLIN

UNSTAUSSTELLUNGEN

DIE JAMES ENSOR-AUSSTELLUNG IN BRÜSSEL
DIE MASKEN IN KREFELD

Es war die umfassendste Ausstellung, die jemals diesem führenden belgischen Künstler gewidmet wurde. 337 Gemälde, 135 Radierungen, 325 Handzeichnungen füllten (nach dem Kataloge) die sämtlichen Ausstellungsräume im Obergeschosse des neuen Palais des beaux-arts. Die „schon ein wenig veraltete Romantik", die K. Scheffler in seiner Geschichte der europäischen Malerei als Kennzeichen von Ensors Kunst hervorhebt, verhinderte keineswegs eine überraschend starke Gesamtwirkung, denn neben mancher „Turlupinade" und manchem Kunstwerke, das mit den Attributen des Todes und des Grauens ein Spiel wie mit dem Tennisschläger zu agieren schien, befand sich sehr vieles, was unsere noch unzulängliche Kenntnis von diesem so merkwürdigen, aber keineswegs ganz abseitigen Künstler vermehrte. Das Hauptereignis der Ausstellung war das große, bereits im Jahre 1888 entstandene Gemälde, „Der Einzug Christi in Brüssel" aus dem Atelier des bald Siebzigjährigen. Zweifellos das Stärkste, was Ensor geschaffen hat, das Kühnste und trotz aller Verbundenheit mit der alten vlämischen Malerei auch Revolutionärste. Hier ist, wie manchmal bei Munch, Aussage Anklage, und aus dem farbigen Gesträhn des unglaublich bunten und in seiner Buntheit doch harmonischen Riesenbildes lösen sich ganz wilde Fanfaren, wie wir sie bei diesem Meister des Pianospiels sonst nicht zu hören gewohnt sind. Hier, aber auch in anderen Gemälden und besonders auch in den besten Radierungen, erhebt sich Ensors Kunst zu europäischem Range. Man versteht den Stolz der Belgier, die nach langer Verkennung dem alten Herrn, der es fertig gebracht hat, comme philosophe in Ostende zu leben, alle Ehren zuerkennen, die der Staat zu vergeben hat. Die schönste ist zweifellos die fast leidenschaftliche Zuneigung, die James Ensor auch von der jüngsten belgischen Malergeneration gezollt wird.

Kurz hinterher sah ich in Krefeld die Ausstellung „Masken", mit der Dr. Max Creutz, der geschmackssichere Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums, dem rheinischen Karneval eine sehr erlaubte Konzession gemacht hat. Fäden spinnen sich hier von dem Exotismus der Masken von Japan, Indonesien, Afrika, Amerika und Ozeanien zu den Bildern Noldes und verwandter deutscher Künstler, auch zu denen von Ensor. „Der Tod und die Masken" ist ja eins der Gruselstücke aus Ensors Repertoir. Creutz hat es verstanden, durch geschickte Regie aus diesen teils schauerlichen, teils grotesken Masken so etwas wie ein heiteres Blumengewinde zu schaffen.

Walter Cohen.

WIEN

Wenn die Wiener Kunstschau ihre Ausstellung bei der Sezession veranstaltet, ist es, wie wenn eine schnippische Kusine bei einer sehr solid gewordenen Tante zu Gast ist; man erwartet immer, daß sie ihrer guten Wirtin einen übermütigen Streich spielt. Diesmal erweist sich der Backfisch jedoch auffallend gesetzt; auch in der Kunstschau sind die führenden Persönlichkeiten allgemach ins Schwabenalter gelangt und die Jungen sind bekanntlich heute überall in der Welt zahmer und weiser als die Älteren. Die Tragödie der Vierzigjährigen — das Älter- und Reicherwerden, das zugleich ein Stück Verfall und Verzicht in sich schließt — legt einen melancholischen Schatten über die Veranstaltung; vielleicht weil Faistauer, obwohl er nicht den Hauptsaal bezogen hat, dennoch als ihre am meisten abgeschlossene Persönlichkeit wirkt. Seine zwei Säle umfassen eine ähnliche Kollektion, wie sie jüngst bei Hartberg in Berlin zu sehen war, aber die gepflegte Malkultur des Künstlers entfaltet sich in Wien weniger einheitlich, weil unsere genauere Kenntnis seines Werdegangs die einzelnen Phasen seiner Entwicklung stärker hervortreten läßt. Das Dutzend Jahre, das hier vertreten ist, glänzt von vielen Facetten einer reichen Begabung; die sinnliche Freude am Handwerk scheint immer siegreicher obzuwalten. Der Antipode Faistauers in der Kunstschau und in der österreichischen Malerei überhaupt ist heute Herbert Böckl. Was immer er malt — und diesmal auch ein skulpturaler Temperamentsausbruch, ein auf sein lebendiges Kräftespiel reduziertes galoppierendes Pferd — sieht von jeder Bemühung um Gefälligkeit ab, es erschreckt durch das Ungestüme, mit dem hier ein starker Mensch mit seiner künstlerischen Fatalität ringt. In diese wehleidige Stadt und diese leisetretende Zeit paßt eine solche Erscheinung schlecht, die überdies, auf dem schwereren Weg, den sie geht, langsamer vorwärts kommt als die leichteren Begabungen. Böckl ist viel weniger fertig als diese, noch nicht seiner ganz mächtig und noch nicht in seine bleibende Formel eingeschlossen; aber wie bei seiner Gesamtausstellung vor einem Jahr strömt auch diesmal von der Kraft, mit der er auch danebenzuhauen wagt, sicheres Vertrauen aus.

Um diesem künstlerischen Zweikampf Faistauer-Böckl gruppieren sich die übrigen Kunstschauleute: Andersen, Böhler, Clementschitsch, Elsner, Fischer, Gütersloh, Ernst Huber, dessen leichtflüssige Landschaftsschilderung doch gefühlsstark bleibt, und Franz Zülow, dessen phantastische Märchenwelt diesmal all zu improvisiert erscheint. Ein fesselndes Zirkusbild zeigt Alfred Wickenburg. Ein paar Kleinplastiken von Johannes Knubel, viel Graphik von Kubin und dem Holzschneider Karl Rössing (Düsseldorf), der in altfränkischem Illustrationsstil ernste Zeitsatire übt. Kokoschka hat man durch das Ausstellen zweier reichlich zwanzig Jahre alter Arbeiten und eines wenig charakteristischen Bildnisses aus neuerer Zeit unwillentlich — oder willentlich — einen schlechten Dienst geleistet.

H. T.

AUSSTELLUNG ZEITGENÖSSISCHER FRANZÖSISCHER GRAPHIK IN BERLIN

In Frankreich ist — anders wie in Deutschland — die Kunst des Radierens während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts nicht erloschen. Es gab eine Tradition der Technik, die sich bis in unsere Gegenwart vererbte. Es gibt noch heute, ähnlich wie in England, eine Kunst des Radierens, die sich von Rembrandt und seinen holländischen Zeitgenossen herleitet,



PABLO PICASSO, MUTTER UND KIND. 1921

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

und es gibt eine Kaste von Sammlern, die sich der technischen Vollendung solcher Blätter erfreuen, denen die Radierung eine Kunst besonderer Art bedeutet.

In dieses Reich der eigentlichen Radierung, in dem zuletzt Künstler wie Bracquemond, Lepère, Heyman herrschten, sind von Zeit zu Zeit die Maler eingebrochen, zuerst die Meister von Barbizon, dann die Impressionisten, schließlich die jüngere Generation, die jetzt in Paris die Führung hält. Pissarro, Renoir, Rodin unter den Älteren, Matisse, Derain, Vlaminck, Dufy unter den heute Lebenden gelten uns als die eigentlichen Meister auch im Reiche der Graphik, das alle Techniken der Vervielfältigung, neben Radierung und kalter Nadel vor allem auch die Lithographie umfaßt.

Die Ausstellung zeitgenössischer französischer Graphik, die jetzt im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums gezeigt wird, und der in Kürze eine Ausstellung deutscher Graphik in Paris in den Räumen der Bibliothèque Nationale folgen soll, zeigt Arbeiten der Meister jener zwei letzten Generationen, indem sie Künstler, deren Todesjahr nach 1900 liegt, mit einbezieht. So kann sie eine Reihe der klassischen Meisterblätter der Lithographie zeigen, die Toulouse-Lautrec geschaffen hat, sie kann Bildnisse von Carrière, Allegorien von Fantin-Latour und Odilon Redon anschließen, und sie kann mit Proben der Kunst von Degas und Renoir, von Pissarro und Rodin die große Generation des Impressionismus heraufbeschwören.

Die Kunst der Gegenwart hat neben einer solchen Vergangenheit keinen ganz leichten Stand. Aber unter der Fülle des Gebotenen gibt es auch in dieser Ausstellung genug Arbeiten von künstlerischem Rang und sicherem Geschmack für die Wirkungen des Schwarz-Weiß. Eine Reihe außerordentlich tonschöner und reich bewegter Lithographien von Dufy fällt besonders auf. Matisse ist mit ernsten und klar gezeichneten Frauenbildnissen gut vertreten. Von Derain sieht man Radierungen, die eine sehr persönliche Anschauung bekunden, von Vlaminck große, tonreiche Landschaften, von Maria Laurencin kapriziös gezeichnete und gefärbte Mädchenbilder, von Dunoyer de Segonzac an Corot gemahnende, leicht und luftig hingeschriebene Waldstudien.

In ihrer Gesamtheit wirkt diese Ausstellung vergleichsweise bescheiden und zurückhaltend, wenn man daran denkt, wie etwa eine Ausstellung deutscher graphischer Arbeiten der letzten drei Jahrzehnte sich darbieten würde. Man hat bei uns der Graphik sowohl dem Inhalt wie den Ausdrucksmitteln nach mehr zugemutet. Eine Ausstellung wird notwendig grell erscheinen, doppelt grell vermutlich in Paris, wo man an leisere Töne des Schwarz-Weiß gewöhnt ist. Aber trotz Herrn Uhdes Warnung ist es notwendig, draußen das zu zeigen, was daheim als die beste Leistung gewertet wird. Glaser.

LEIPZIG

Nach einer allzu umfänglichen Kollektivausstellung Willi Geigers, der, an die Akademie berufen, sich den Leipzigern vorstellen wollte, bringt der Kunstverein jetzt zwei interessante Ausstellungen von Künstlern, die bisher nur mit einzelnen Arbeiten hier vertreten waren. Einige dreißig Bilder van Goghs, die als geschlossene Sammlung im Besitz des Neffen des Künstlers sind, geben einen guten Überblick der künstlerischen Entwicklung dieses genialen Außenseiters. Aus allen Entwicklungsperioden sind charakteristische Bilder da, besonders reich aber ist die Pariser Zeit vertreten.

Daneben wird das plastische Werk des Belgiers George Minne gezeigt, das in mancher Beziehung Merkmale eines gewissen Fanatismus erkennen läßt. Rodins Alterstraum von einer neuen Gotik ist von Minne in einer romantischen Weise weitergesponnen worden. Max Schwimmer.

MÜNCHEN

Das „Graphische Kabinett" veranstaltete eine sehr nachdenklich stimmende Ausstellung von Werken des uns durch den Krieg allzu früh entrissenen August Macke. Man erkannte besser denn je die selbständige Persönlichkeit des Künstlers, der, bei weitem nicht so doktrinär wie Marc, offenbar sehr starke Entwicklungsmöglichkeiten in sich barg. Seine Kunst wirkt geradezu elegant, ohne daß man von einer französischen Eleganz oder von einer Abhängigkeit französischer Kunst sprechen könnte. Die spätesten Aquarelle sind von außerordentlicher Leuchtkraft, wer weiß, ob nicht Macke der Glasmalerei neue Wege gebahnt hätte.

Frau Caspar-Filser zeigte bei Caspari eine größere Reihe neuer Arbeiten, alle frisch und temperamentvoll, in der Mehrzahl aber doch nicht ganz ausgeglichen, zuweilen etwas zu unbekümmert hingeschrieben. Sehr dankbar begrüßte man die Ausstellung von Werken Carl Hofers gleichfalls bei Caspari. Nicht etwa, daß diese Schau einen besonderen Genuß vermittelte. Aber Hofer ist zweifelsohne nach wie vor einer unserer ernstesten Künstler und man möchte auch hier wissen, welche Probleme ihn in jüngster Zeit beschäftigt haben. Leider ist aber vieles zu problematisch, zu wenig klar geformt. Vor allem aber ist diese auch von anderen gepflegte „Armeleutmalerei" sehr unschön im Strich. Dieser Strich würde bei einer Wandmalerei sich ganz anders ausnehmen. Soll man nun diese Ölbilder als einen Ersatz für Wandgemälde betrachten, darf man ihnen verzeihen und soll man wünschen, daß Hofer möglichst bald große Aufträge für monumentale Wandmalerei erhält? Die Geschichte der neueren deutschen Malerei hat uns in solchen Fällen gelehrt, mit Enttäuschungen zu rechnen. Wünschen möchte man jedenfalls, daß wir die jüngste Epoche Hofers nur als ein Durchgangsstadium zu betrachten haben.

Die Ausstellung von neueren Arbeiten des Landschafters Giulio Beda in der Galerie Heinemann ließ erkennen, daß der Künstler die pathetisch-dekorative Note stärker denn je betont. Die etwas grelle Farbgebung, die sich schon seit einiger Zeit bemerkbar macht, können wir uns unmöglich nur aus einem bestimmten koloristisch-stilistischen Drang des Künstlers heraus erklären. Es scheint hier vielmehr eine Veränderung der Linse eine erhebliche Rolle zu spielen.

A. L. Mayer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Galerie Alfred Flechtheim: Max Ernst.

Seine Bildnisphotographie schmückt die erste Katalogseite: ein wohlgestalteter Mann von achtunddreißig Jahren, drei denkerische Sorgenfalten quer über die Stirn gezogen und mit „seherisch" weit geöffneten Augen. Aus dem Katalog erfährt man auch noch, daß der Maler zuerst Philosophie studiert hat, daß er jetzt dauernd in Paris lebt und dort Erfolge hat. Die Franzosen sprechen von ihm als von einem Magiker und halten diese Art von Romantik — ebenso wie die geistvollere Paul Klees — offenbar für spezifisch deutsch.

Die Bilder rechtfertigen diese Annahme nicht. Es sind gar nicht richtige Bilder, es handelt sich um etwas, das man mystisches — wenn nicht gar mystagogisches — Kunstgewerbe nennen könnte und dessen Unverständlichkeit nicht selten im Unverstand wurzelt. Max Ernst hat Sinn für technische und für ornamentale Wirkungen. Er setzt Weiß auf ein leuchtendes Rot oder Blau, wischt es dann geschickt wieder ab und erzielt so — oder ähnlich — reizvolle Materialwirkungen. Von solchen Wirkungen, die zuweilen nur auf einem Kniff beruhen, geht er aus, sie sind das Ursprüngliche in vielen Bildideen. Oder er komponiert rein formalistisch. Die innere Armut dieser Kunst wird deutlich in dem Bild von 1922 „Le Rendezvous des amis".

*

Kunsthandlung Fritz Gurlitt: Conrad Felixmüller.

Was Felixmüller von den Aufgaben einer guten Malerei denkt, hat er an dieser Stelle neulich mit schöner Offenheit ausgesprochen*. Seine Ausstellung bestätigt alle seine Worte. Wenn man vergleicht, was er expressionistisch vor zehn Jahren machte, und wie er heute malt, so erkennt man, welche Kraft allein schon der gesunden Vernunft auch in der Kunst innewohnt, wie auch sie ein Bestandteil des Talents ist und wie sehr es zu wünschen wäre, daß die ganze Zeit eine solche Metamorphose durchmachte. Felixmüller beweist jetzt vor der Natur, indem er seine Frau, seine Kinder, sein Haus, die Landschaft seiner nächsten Umgebung malt, viel mehr Phantasie als früher, wenn er Unsagbares ausdrücken wollte. Wie gut ist das „Kind am Herbstfenster", den Valeurs und Kontrasten nach, studiert; wie ausdrucksvoll ist die Selbstdarstellung auf dem „Selbst-

* Kunst und Künstler, Jahrgang XXVII, Seite 93 u. ff.



CONRAD FELIXMÜLLER, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN



E. SMITH, FASCHINGSPLASTIK

bildnis mit Gattin", wenn das Ganze auch noch nicht recht zusammengewachsen ist; wie ausgezeichnet ist der Bach im Walde gemalt, trotz leerer Stellen links im Waldboden und oben im waldigen Hintergrund; und wie sommerlich frisch, wie herzhaft und einfach ist die Sommerlandschaft mit dem Kornfeld! Es bleibt ja noch vieles zu tun. Die Zeichnung mutet etwas akademisch an, sie ist bei weitem nicht so frei und ausdrucksvoll, wie Ton und Farbe es sind. Das Ganze dieser Kunst wirkt noch ein wenig glatt, ein wenig forciert und etwas flach. Hier aber ist ein Weg, ein selbstgefundener, ein mutig beschrittener, der zu schönen Erfolgen schon geführt hat. Der Maler ist in seinem guten Streben der größten Teilnahme aller Kunstfreunde sicher.

*

Galerie Viktor Hartberg: Otto Geigenberger und L. W. Großmann. Geigenberger malt so, daß man immer irgendwie an Architekturzeichnungen erinnert wird. Darin gleicht er von fern Kerschenbaumer. Das Konstruierte springt in die Augen.

Aus L. W. Großmanns kleinen Bildern spricht in angenehmer Weise Münchner Atelierkultur. Es ist, als seien Landschaften aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in moderner malerischer Weise aufgelockert. Dieses ist eine Malerei, die mit zwei Bildern eine höhere Meinung von dem Künstler gibt als mit zwanzig. Weil nämlich vor zweien die Manier nicht erkannt wird, die vor zwanzig nicht verborgen bleiben kann.

Karl Scheffler.

DIE LEIBL-AUSSTELLUNG

Am 10. März ist in Köln eine sehr umfassende Ausstellung von Bildern Leibls eröffnet worden. Dieselbe Ausstellung wird während des April in der Akademie der Künste in Berlin gezeigt. Zugleich werden Leibls Zeichnungen und Graphiken in der Galerie Matthiesen ausgestellt. Wir werden im Maiheft ausführlich auf diese wichtige Veranstaltung eingehen. Der Katalog ist im Verlag Bruno Cassirer erschienen.

CHRONIK

ANTON MAYER

Anton Mayer, der Kunstkritiker des Berliner 8 Uhr-Abendblattes vollendet am 22. April sein fünfzigstes Lebensjahr. Er war ursprünglich Offizier, studierte dann Kunstgeschichte bei Adolf Goldschmidt, arbeitete in der Nationalgalerie und im Berliner Kupferstichkabinett und wurde 1914 Direktor des Museums in Weimar. Nach dem Krieg hat er die Kunstkritik des 8 Uhr-Abendblattes übernommen und hat daneben auch Musikkritik getrieben. Von seinen Büchern sind, außer einer Reihe von Romanen, zu nennen: Die „Geschichte der Musik", „Die Einheit der griechischen Kunst" und der „Gefühlsausdruck in der bildenden Kunst". Zurzeit arbeitet Mayer an einem „Führer durch das Opernrepertoir". Man sieht: ein Schriftsteller, der ein weites Gebiet beherrschen will, der eines aufs andere bezieht und dessen Naturell viel Elastizität hat. Einen solchen vergleichenden Geist an verantwortlicher Stelle als Kritiker einer sehr verbreiteten Tageszeitung zu wissen, ist erfreulich. Denn das öffentliche Urteil ist überall dort in guten Händen, wo Selbstbeurteilung im Spiel ist und wo der Kritiker auch ein Stück Künstler oder Dichter ist.

HUGO VON HABERMANN †

Der Tod des Baron Hugo von Habermann, der nach längerer Krankheit fast achtzig Jahre alt gestorben ist, trifft das Münchner Kunstleben viel schwerer als der Heimgang des vor einem halben Jahr dahingeschiedenen Franz von Stuck. Zweifelsohne war Stucks Name bekannter, aber die Malerei dieses eingesessenen bayrischen Künstlers war mit den Jahren immer fragwürdiger geworden. Gewiß sei Stucks Anteil an der Gründung der Sezession nicht vergessen und auch nicht verkannt, was er als dekorativer Künstler geleistet hat. Aber Habermann war in jeder Hinsicht die größere Persönlichkeit. Der aus Franken stammende Edelmann war ein ungewöhnlich vornehmer Charakter, von außerordentlicher Liberalität des Geistes, nicht nur äußerlich der Präsident der Sezession, sondern seit Jahrzehnten der Führer des künstlerischen Fortschritts in München. Neben Stadler war er der

treueste Bundesgenosse Tschudis, die Künstlerschaft und die Direktion der Gemäldegalerien besaßen keinen einsichtigeren Berater.

Der Künstler Habermann hat stets größte malerische Kultur bewiesen. Könnerschaft vereinigt sich mit origineller Gestaltungkraft. In gewissem Sinne ist es eine Neugestaltung bayrischen Spätbarocks. Die kapriziösen Porträts und Akte, zuweilen an das Manierierte grenzend, erinnern in ihrer nervösen Eleganz, wie in der Brechung der Farben an Greco (den Habermann übrigens schon lange bewundert und studiert hatte, ehe man in Deutschland etwas von ihm wußte). Zu Beginn altmeisterlich, von sehr sonorem Farbenklang, hellte Habermann seine Palette bis zum Schluß immer mehr auf.

Wer den vortrefflichen Lehrer an der Münchner Akademie ersetzen soll, ist eine bange Frage. Noch hat die Akademie für Stuck keinen Nachfolger gefunden. Es sei die Hoffnung ausgesprochen, daß die Akademie nicht bejahrte und als Künstler nicht mehr mit der Jugend gehende Männer berufen wird, sondern hervorragende Kräfte, die imstande sind, das künstlerische Ansehen der Akademie zu fördern und Münchens internationale Stellung zu festigen.

A. L. M.

ERNST OPPLER †

Einundsechzigjährig ist der Maler Ernst Oppler an einem Herzleiden gestorben: ein liebenswürdiger Künstler aus dem Kreise der Sezession, der die Gabe hatte, die neu gefundenen Wahrheiten und Schönheiten der großen Meister gefällig zu paraphrasieren, ohne jemals ehrgeizig nach der Rolle eines Bastien-Lepage zu langen. Er machte die Kunst gesellschaftlich, nicht aus Berechnung, sondern weil er von Natur ein gesellschaftlich eingestellter Mensch war. Er war sozusagen ein Pastelltemperament. Darum konnte er auch eine gewisse internationale Geltung erlangen. Vor allem mit seinen Graphiken und Zeichnungen aus der Welt des Balletts. Am bekanntesten ist er geworden als Verherrlicher der Pawlowa. Mit ihm verschwindet wieder ein Vertreter jener auf Fleiß und Intelligenz gegründeten mittleren Tüchtigkeit, die für ein gesundes Kunstleben unentbehrlich ist; seinem Namen werden wir noch oft in den Versteigerungen moderner Graphik begegnen.

DIE NOTLAGE DER BILDENDEN KÜNSTLER

Gleichsam als Antwort auf unsere Ausführungen über die Notlage der bildenden Künstler erscheint das neue Merkheft des Reichsverbandes mit den Richtlinien für Preise künstlerischer Arbeiten. Es wird da dekretiert, eine sogenannte „offene“ Landschaft im Format 50×65 cm solle mindestens 500 Mark kosten, für Staffage oder Darstellung der See kommt ein Aufschlag von 25 % hinzu, für Architektur- und Tierbilder 50 %, Skizzen nicht unter 125, Aquarelle nicht unter 150, Handzeichnungen nicht unter 75 Mark. Ein Porträt, Brustbild, 800, Kniestück 1200 Mark. Glaubt man, mit solchen Vorschriften die wirtschaftliche Lage der Künstler heben zu können? Richtpreise für Kunstwerke sind ein Widerspruch in sich, denn der Wert eines Kunstwerks hängt allein von seiner individuellen Qualität ab. Betrachtet man aber Kunstwerke als Gegenstände des Handels, so sollte man von der Marktlage ausgehen, Angebot und Nachfrage in Rechnung ziehen und nicht durch Festsetzung imaginärer Preise die Verkaufsmöglichkeiten noch herabmindern.

TRAUERFEIER FÜR WILHELM VON BODE

In der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums fand am 5. März die Trauerfeier für Wilhelm Bode statt. Als erster Redner sprach Generaldirektor Wätzoldt im Namen der Beamten der Museen, als zweiter Max J. Friedländer, als ältester und treuester Mitarbeiter des Verstorbenen. Adolph Goldschmidt sprach für die Akademie der Wissenschaften und die Universität, Max Liebermann für die Akademie der Künste. In der großen Trauerversammlung, die der Feier beiwohnte, vermißte man die Vertreter der Stadt Berlin. Herr Oberbürgermeister Böß zog es, wie man hörte, vor, zur gleichen Stunde auf einem Bankett den Boxer Schmeling zu feiern.



W. LEIBL, BILDNIS FRAU APOTHEKER RIEDER
SAMML. VON B. VERSTEIGERT AM 23. APRIL VON H. HELBING IN MÜNCHEN

DANK DES HERAUSGEBERS

Viele Freunde, Mitarbeiter, Künstler, Kollegen und Leser haben mir gelegentlich meines sechzigsten Geburtstags freundliche Grüße und Wünsche ausgesprochen. Allen persönlich zu antworten ist unmöglich. So möge hier ein Gruß für jeden und für alle stehen. Ich bin für die gute Meinung sehr dankbar und weiß, daß ich sie fortgesetzt zu verdienen haben werde.

Karl Scheffler.



ANSELM FEUERBACH, DIE RÖMERIN



HANS THOMA, STILLEBEN

AUS DER SAMMLUNG VON B. VERSTEIGERUNG AM 23. APRIL DURCH HUGO HELBING IN MÜNCHEN

DIE NÄCHSTEN VERSTEIGERUNGEN

10.—11. April: Paris, Hotel Drouot, Saal I: Die Sammlung A. Decour. Ornament- und Architekturzeichnungen.

15.—16. April: Versteigerung der Bibliothek Leuchtenberg. Manuskripte, Inkunabeln, illustrierte Bücher des 16. bis 19. Jahrhunderts.

16. April: Versteigerung der Sammlungen Wertheimer (Porzellan) und Dr. König (süddeutsche Fayencen u. Teppiche) in Frankfurt a. M. von Hugo Helbing.

17. April: Versteigerung der Sammlung Etzel (ostasiatische Kunst) und des Nachlasses C. F. Siebel ebenda.

23. April: München, Versteigerung der Sammlung von B. durch Hugo Helbing. Moderne deutsche Kunst: Corinth, Blumen und „Homerisches Gelächter"; Feuerbach, Die Römerin; W. Leibl, Frau Apotheker Rieder; Liebermann, Garten in Wannsee, Biergarten u. a.; Schuch, 2 Stilleben; Slevogt, Landungsbrücke; Thoma, Stilleben, Landschaft und Bildnis; Trübner, 2 Landschaften usw. (s. die Abb. oben und S. 290).

22. und 23. April: Dresdener Kunst- und Antiquitäten-Auktion der Kunsthandlung Emil Richter.

2. Mai: Bei Christie in London wird die berühmte Portland-Vase versteigert, das größte und — trotz Zerstörung und Wiederherstellung — besterhaltene Stück der Glasschneidekunst aus der römischen Kaiserzeit. Zuerst erschien es unglaublich, daß das Britische Museum eines seiner berühmtesten Werke veräußern wolle. Die Vase war aber nur als Leihgabe der Familie Portland im Museum. Sie wird auf zwei Millionen Mark geschätzt.

6.—8. Mai: Hollstein & Puppel, Versteigerung der Sammlung Schloß E. Graphik alter deutscher Meister, 55 Radierungen von Rembrandt, Blätter von Kleinmeisters und aus dem achtzehnten Jahrhundert.

7. Mai: Versteigerung der Sammlung Ludwig v. Gans und der Sammlung Licht in Frankfurt a. M. durch Hugo Helbing. Ein Brüsseler Wandteppich aus dem 16. Jahrhundert, eine Kollektion persischer und syrischer Fayencen, alte deutsche Plastik, altniederländische Bilder, englische Bilder des achtzehnten Jahrhunderts usw.

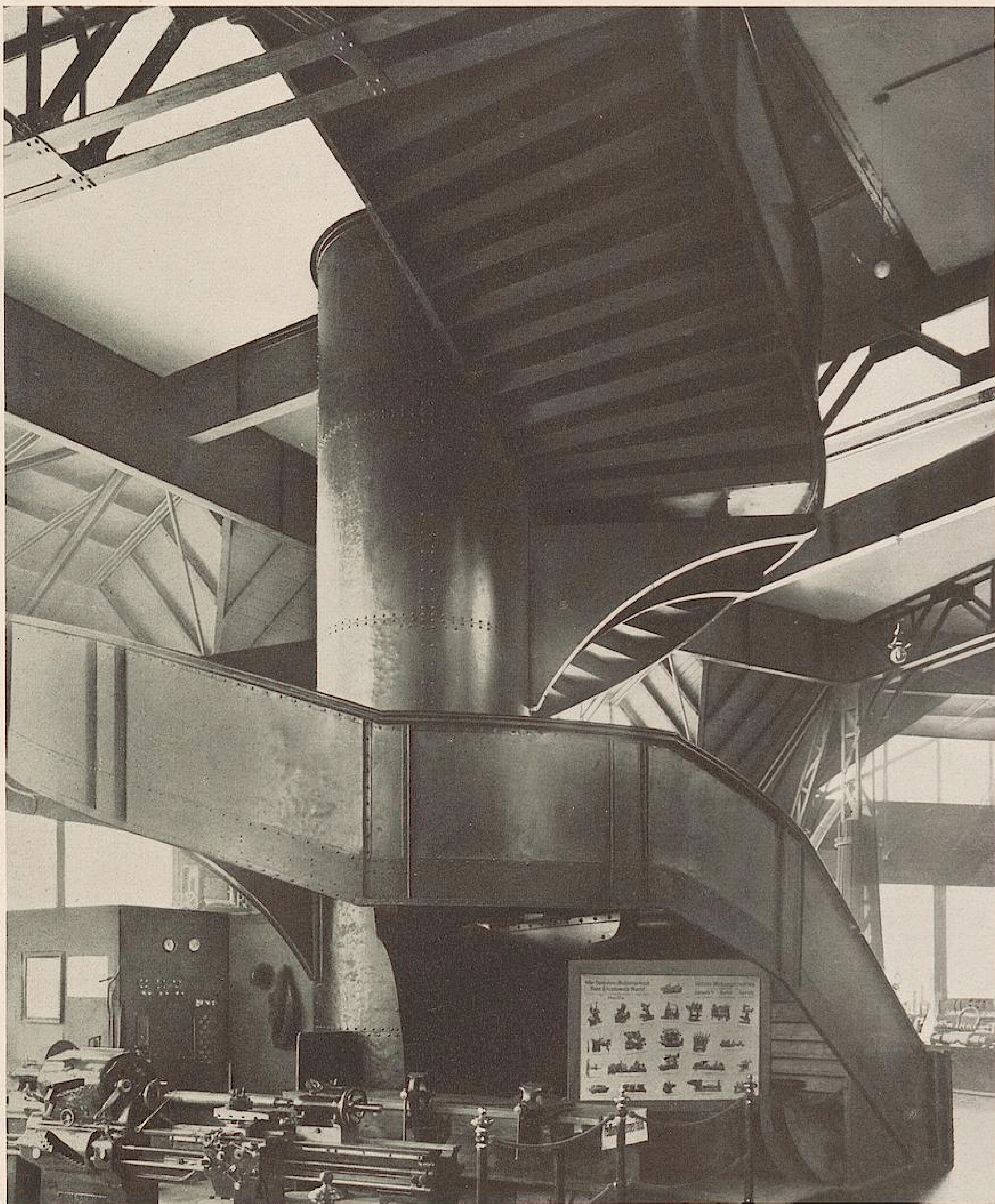
10. Mai: Bei C. G. Boerner in Leipzig, Kupferstiche des 15.—18. Jahrhunderts, dabei die Sammlung Passavant-Gontard und Dubletten der Graphischen Sammlung auf der Veste Koburg und aus der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin. Ausstellung am 8. und 9. Mai im Vortragssaal des Leipziger Museums der Bildenden Künste.

13.—15. Mai: Ebenda. Versteigerung der Sammlung Model. Eine der bedeutendsten Sammlungen französischer Farbstiche in Privatbesitz. Model ist seinerzeit noch von Friedrich Lippmann beraten worden. Die Versteigerung verspricht ein internationales Ereignis zu werden.

14. Mai: Versteigerung der Sammlung Breuer bei Paul Cassirer, Berlin. Eine wichtige Sammlung chinesischer Kunst, sie enthält vor allem sehr gute Malereien und Lackarbeiten.

31. Mai: Ebenda. Versteigerung der Pariser Sammlung Spiridon. Werke des italienischen Quattrocento, die heute ihrer Seltenheit wegen sehr gesucht sind. Wichtig ist ein Frauenbildnis von Ghirlandajo, sind 3 Breitbilder mit einem Novellenmotiv des Boccaccio, die Botticelli zugeschrieben werden, sind 2 Heiligenbilder des Francesco Corra, ist eine Kreuzigung von Carlo Crivelli, ist eine dem Verrocchio zugeschriebene Madonna u. a. Das Trecento ist mit 2 Tafeln in der Art des Giotto und mit 2 Bildern des Taddeo Gaddi vertreten.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MÄRZ, AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG



HANS POELZIG, TREPPE IM WASSERTURM, POSEN

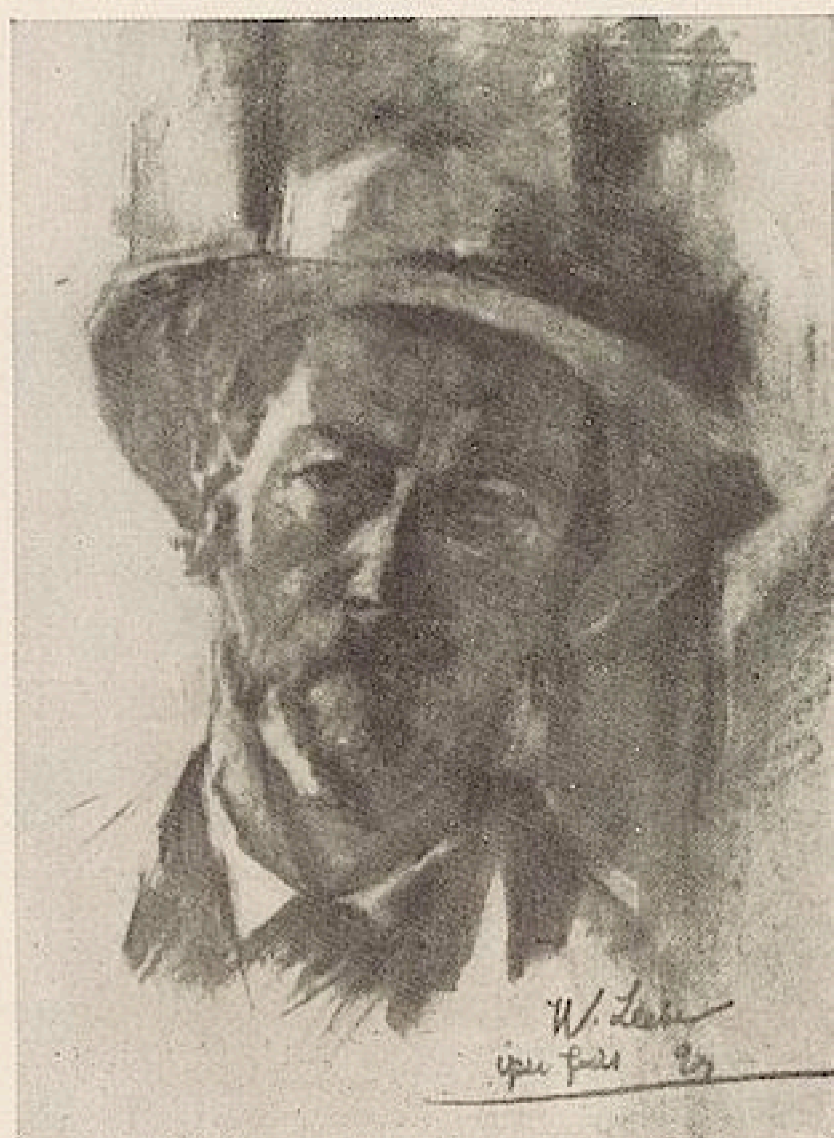


LEIBL

ZUR AUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE

VON

KARL SCHEFFLER



WILHELM LEIBL, SELBSTBILDNIS
ZEICHNUNG. KOHLE. 1898

Der Arbeitsausschuß dieser großen und schönen Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und Radierungen Wilhelm Leibls nennt den Künstler im Vorwort des Katalogs den „größten deutschen Maler der neueren Zeit". Und Max Liebermann nennt ihn eine Seite weiter „das größte deutsche Malingenium seit der Renaissance". Das sind Worte, die zu einer unbedingten, von aller Kritik genesenen Bewunderung einladen.

Und doch wiederholt sich hier die oft gemachte Erfahrung, daß man mit der Beurteilung eines großen Talents nie fertig ist, daß man sich mit ihm in jedem Lebensalter neu auseinandersetzen und es mit den erworbenen Erkenntnissen prüfend in Verbindung bringen muß. Der Fall Leibl schien einfach, klar und längst erledigt. Man zählte diesen Maler den modernen Klassikern zu und hatte ihm seinen Rang angewiesen, wie die eben mitgeteilten Aussprüche zeigen. Dennoch bedarf das Urteil nochmals der Nachprüfung. Denn ist Leibl wirklich der „größte deutsche Maler der neueren Zeit", so wollen andere

Anmerkung: Als Maler des in dem Katalog der Leibl-Ausstellung unter Nr. 70 genannten Bildnisses eines bayrischen Offiziers hat sich der 1858 geborene Maler Professor Hans Blum in München gemeldet.



WILHELM LEIBL, BILDNIS LINA KIRCHDORFFER. 1871

Urteile nicht stimmen, und es gerät etwas ins Schwanken, was fest zu stehen scheint.

Zunächst etwas Äußeres. Die Ausstellung ist, obwohl die hinteren Säle geschlossen bleiben, noch zu umfangreich, sie betont zu sehr kunsthistorisch auch den Werdegang. Das tritt um so deutlicher in Erscheinung, als die Bilder in den großen Räumen der Akademie nicht gut zu hängen sind. Es sind alles Figurenbilder und darunter viele Köpfe. Auf den zu hellen Wänden sehen diese sehr dunkel gemalten Bilder wie schwarze Flecken aus. Sie müßten auf einem sehr dunkeln Rot hängen. Die Wände wirken nicht. An ihren Standorten in den Museen kommen die Bilder besser zur Geltung.

Dafür spricht das einzelne Bild, wenn man nahe herantritt. Es wirkt um so stärker, je näher das Auge der Malfläche ist. Betrachtet man hier einen Mund und dort ein Auge, eine Hand, ein Stück Gewand oder einen Bartansatz, sieht man die kostbare Oberfläche an, den gefühlvollen Pinselstrich, das Spiel der tonig gestuften Valeurs, so ist es hinreißend. Man verliert sich in Bewunderung und sagt: Welch ein Meister!

Wer aber tritt so nahe an ein Bild heran? Nur der Kenner tut es, der das Handwerk zu beurteilen weiß, der Interesse dafür hat, wie es gemacht ist, der den Pinselstrich genießen will. Und so ist es, als wäre diese Kunst nur für ihn da. Selbst er

aber wird kühler, wenn er zurücktritt, um ein Ganzes aufzunehmen. Leibl ging nicht vom Ganzen ins Einzelne, sondern vom Einzelnen ins Ganze. Bewunderungswürdig, daß er es konnte, daß er es vernichten, weil er die Herrschaft darüber verloren hatte. Dieses Schicksal teilen aber, wenn auch in einer nicht gleich erkennbaren Weise, noch andere Bilder. Kein Moderner kann vier Jahre lang



WILHELM LEIBL, BILDNIS LINA KIRCHDORFFER. 1871

so konnte! Selbst ein Maler mit dieser Riesenbegabung vermochte jedoch bei solcher Arbeitsweise den Überblick nicht immer zu wahren. Sein großes Wilderer-Bild mußte Leibl, wie man weiß, angestrengt an einem Bild arbeiten und dabei spontan bleiben. Das konnten kaum die großen alten Meister einer viel mehr noch handwerklich und stilistisch betonten Kunst. Eines macht die

Ausstellung ganz deutlich: Leibl war ein Kleinmeister. Einer der größten, die es je gab. Doch wollte er mehr; er nahm immer wieder das Format zu groß — zu groß für seine Eigenart. Die Folge war, daß er seine Bilder zuweilen zerschneiden mußte. Und daß die Teile zu selbständigen Bildern wurden. Die großen, leeren, dunkeln Flächen, die einst zwischen diesen lebenden Punkten lagen, sind vernichtet worden. Der Schlußfolgerung ist nicht auszuweichen. Freilich sind Leibls größere Bilder nie Stückwerk. Auch das Ganze ist gut; die Teile gehören einer einheitlichen Anschauung an – einer altmeisterlichen. Nur ist das Ganze mehr von der Kunst, als vom Leben aus gesehen –, es offenbart nichts; es ist eine passive Vollkommenheit, keine aktive. Das eigentlich Zwingende liegt weniger im Ganzen als in dem zauberhaften Detail.

Nun, gut! kann denn ein geborener Kleinmeister nicht ein großer Maler sein? Ganz gewiß, Leibl beweist es. Nicht aber kann er der größte deutsche Maler sein, weil Deutschland Maler besitzt mit Eigenschaften, die höher zu stellen sind.

Man kann — und darf darum — nicht verkennen, daß die Gesamtheit der Bilder, selbst für den bewundernden und liebenden Betrachter, nicht das enthalten, was man als interessant bezeichnen könnte. Fragt man: was ist das „Interessante“, was verlangt die Empfindung von großer Kunst, so kommt man unwillkürlich auf Vergleiche.

Da ist festzustellen, daß man Leibl nicht mit den Mittleren vergleicht, sondern mit den Großen der Kunst, mit den stärksten Talenten, den Meister mit den Meistern. Man denkt, zum Beispiel, an Courbet, der Leibl ja in der Malweise sehr verwandt ist. Doch ist Courbet breiter, und er entwickelt, selbst im zuständlich Stillebenhaften, ein Elementargefühl. Er gibt stets ein großes Ganzes, er hat den mächtigen Wurf und ist kühn bis zum Heroischen. Leibl hatte keine kühne, kampfmutige Seele; seine Kraft lag in der Geduld, in der Beständigkeit, in der Genauigkeit und in einer dienenden Hingabe. Mit dem Stoff hat das alles nichts zu tun. Frans Hals hat sogar ausschließlich Bildnisse gemalt. Aber er beherrscht und erregt noch heute damit die Welt und die Zeit. Er ist aufs höchste interessant. Der Unterschied liegt im Menschlichen. Körperlich war Leibl ein Athlet, seiner künstlerischen Vitalität aber fehlt das Unternehmende. Er ging ins Genaue, nicht in die Tiefe. Ein reiner Mensch von höchstem Pflichtbewußtsein; der bürgerliche Charakter aber war stark auch auf Kosten des künstlerischen Charakters. Neben dem gestaltenden Temperament Frans Hals' wirkt seine Kunst ängstlich. In freier Natur lebte er, und er war ein Wahrheitsucher wie wenige; dennoch trug er überall das Atelier mit sich herum. Er lebte unter Bauern; doch sah er sie an, als wären es Modelle. Ein Ateliergestalter höchster Art, kein Lebensgestalter. Alle seine Bilder haben darum dasselbe Licht, sie haben sozusagen Nordlicht, Reflexlicht.

Aber es heißt im Vorwort: „Der größte deutsche Maler“, und in dem Wort deutsch liegt ja eine Beschränkung. Beschränken auch wir also die Vergleiche. Wie steht Leibl zu Liebermann, wie zu Menzel? In der Akademie dachte man wie von selbst an die große Liebermannausstellung vor zwei Jahren, sie bietet sich zum Vergleich an. Deutlich zeigt sich, worin Leibl stärker und worin Liebermann überlegen ist. Liebermann hat nicht diese ungewöhnliche Selbstzucht, er ist oft flüchtiger. Darum ist Leibl im einzelnen oft richtiger, sein Können ist klassischer. Dafür ist Liebermann freier und klüger. Sein Lebenswerk wirkt im Vergleich wie ein großes Abenteuer des Geistes. Und das macht es interessanter. Liebermann hat stets Menschen vor Augen, Leibl nur Modelle. Aber Leibl malt die Modelle oft besser. Der Berliner ist stärker in der Konzeption, der Kölner stärker in der Durchführung. Liebermann hat bis zu gewissen Graden das, was der deutschen Malerei zu ihrem Schaden im allgemeinen fehlt, was ihr die internationale Geltung vorenthält: seine Kunst hat Welt. Leibls Jugendbilder konnten in Paris wirken, mehr als in Deutschland; dann aber kam etwas Kleinstädtisches in seine Kunst. Es wurde ein sehr deutscher Fall: ein königliches Talent wurde von Enge umschlossen, und darum wurde das Können sich selber Zweck.

Manches hat Leibl mit Menzel gemeinsam, der riesenhaft starke Mensch mit dem zwerghaft kleinen. Obwohl jener ganz ein Maler und dieser vorwiegend ein Zeichner war. Beiden gemeinsam ist ein großer Gehorsam, ein Pflichtgefühl, eine Überschätzung des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit. Beide arbeiteten nicht spontan, sondern mehr



WILHELM LEIBL, DIE TISCHGESELLSCHAFT. UM 1872

aus dem Wissen heraus, wenn es auch das Auge war, nicht das Gehirn, das wußte. Und auch Leibls Kunst ist, wie die Menzels, im wirklichen und im übertragenen Sinne ohne Nacktheit, sie ist ganz unerotisch. Sie ist nicht unsinnlich, es ist sogar eine zarte und feine Fleischlichkeit darin; dennoch fehlt das belebende erotische Fluidum. Sie hat im ganzen etwas Mönchisches — was Leibls Leben ja auch hatte. Darum fehlt ihr die schöne Schamlosigkeit der Natur, und damit eine bestimmte Art von künstlerischer Naivität. Niederländische Unbekümmertheit fehlt diesem Naturalismus. Versteht sich, immer innerhalb einer festgefügten, bewunderungswürdigen Meisterschaft. Menzel ersetzte das Manko durch einen Witz und Geist, der erregend, fast dämonisch sein konnte, und der seine Arbeiten interessant machte, Leibl hat es durch Solidität ersetzt. Darum machte er es oft zu gut und kam nicht zur Gestaltung — zu jener Gestaltung, die Cézanne meinte.

Und doch ist Leibl einzig! Aur seinem eigensten Gebiet schlägt ihn keiner, innerhalb seiner Gattung hat er Vollkommenheit erreicht. Nur ist die Gattung nicht die größte. Keiner hat sich wie er die Sprache der alten Meister neu zu eigen gemacht. In einem gewissen Sinne ist er tatsächlich ein Meister aller deutschen Meister. Wie er selbst gesagt hat, sind seine Bilder Professoren: sie belehren, er ist ein Maler für Maler, man kann sich auf das verlassen, was er sagt. Muß aber wissen, wieviel er verschweigt. Ein großer Maler, nicht ein ebenso großer Mensch, sondern, wie er sich nannte, ein „ehrlicher Mann in der Kunst“. Die Höhen und Tiefen der großen Lebensvitalität sucht man vergebens. Böcklin hatte nicht ganz unrecht, als er ihn denkfaul nannte. Nur: wo bleibt ein Böcklin mit all seinem Gedankenzauber neben dieser „dummen“ Kunst! Nicht mit diesen nach den Sternen greifenden Ideologen läßt Leibl sich vergleichen, sondern nur mit den ganz Echten in der Kunst, denn er selbst war echt in jeder Faser.

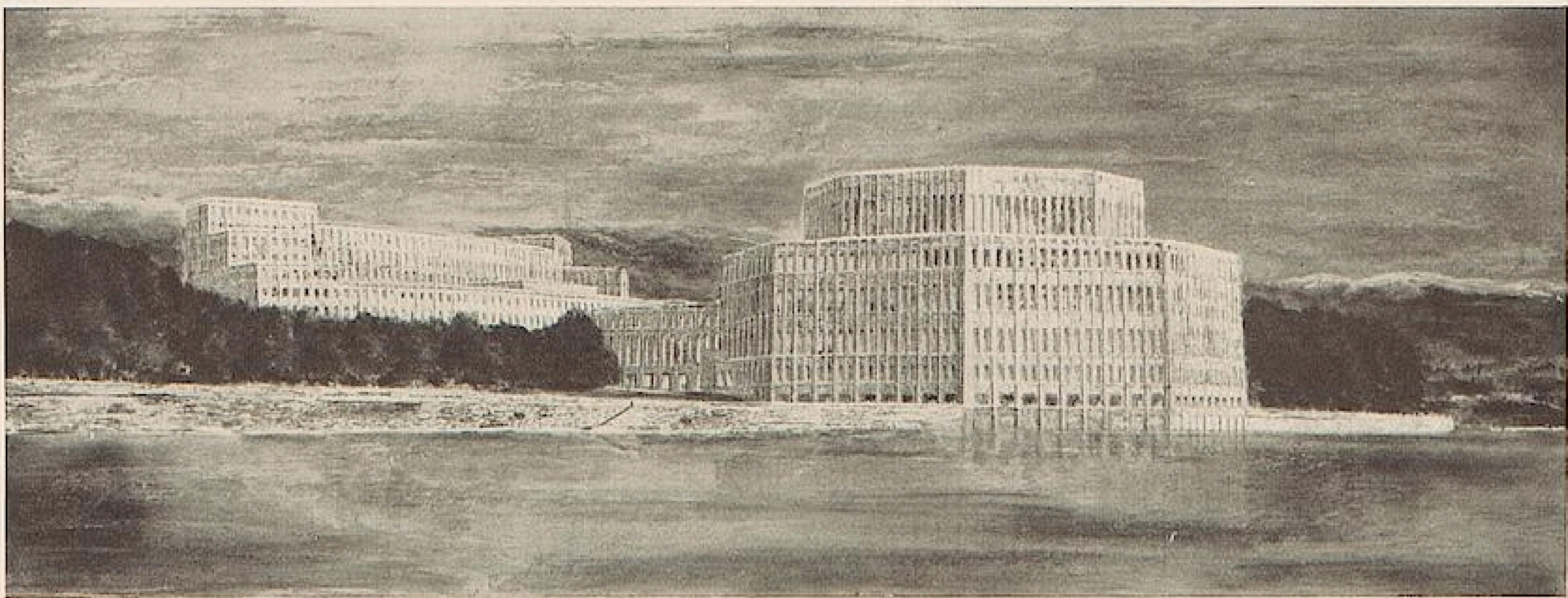
So entsteht die Frage: Gibt es überhaupt einen neueren deutschen Maler, von dem man sagen darf, er sei der größte? In der deutschen Malerei sind die Eigenschaften in einer merkwürdigen Weise verteilt. Der eine hat diesen Meisterzug, der andere jenen. Es herrscht auch hier etwas wie Dezentralisation. Darum wollen wir Leibl nicht den „größten deutschen Maler der neueren Zeit" nennen, sondern schlechthin einen Meister, der in seiner Art einzig ist und schulbildend gewirkt hat. Mit aller Liebe, aller Bewunderung, aller herzlichen Verehrung und Dankbarkeit. Die Kunst selbst fordert diese Einschränkung. Und ihre stumme Forderung ist Gesetz.



WILHELM LEIBL, „DIE WABN". BLEISTIFTZEICHNUNG. ENDE 1899. 0,435 : 0,320 m. UNVERÖFFENTLICHT
IN DER AKADEMIE NICHT AUSGESTELLT

MORITZBURG-MUSEUM, HALLE A. S.

Diese Bleistiftzeichnung der „Wabn" ist seit einiger Zeit im Moritzburg-Museum in Halle a. S. Sie stammt aus dem Besitz der Nichte des Künstlers und ist Ende 1899 entstanden. Leibl selbst soll Seeger gegenüber das Blatt „seine letzte Arbeit" genannt haben. Eine andere Zeichnung nach demselben Modell, auch aus dem Jahre 1899, ist jetzt in der Akademie ausgestellt (Nr. 236 des Katalogs). Der Direktor des Moritzburg-Museums Dr. A. J. Schardt führt die Großzügigkeit und Breite der hier abgebildeten Zeichnung auf die Eindrücke der ein Jahr vorher vom Künstler mit Seeger unternommenen niederländischen Reise zurück. Auch auf die fast geometrische Vereinfachung und kubische Formgebung, die sich in keiner anderen Zeichnung Leibls finde, weist er hin.



HANS POELZIG, ENTWURF FÜR DAS VÖLKERBUNDHAUS IN GENF

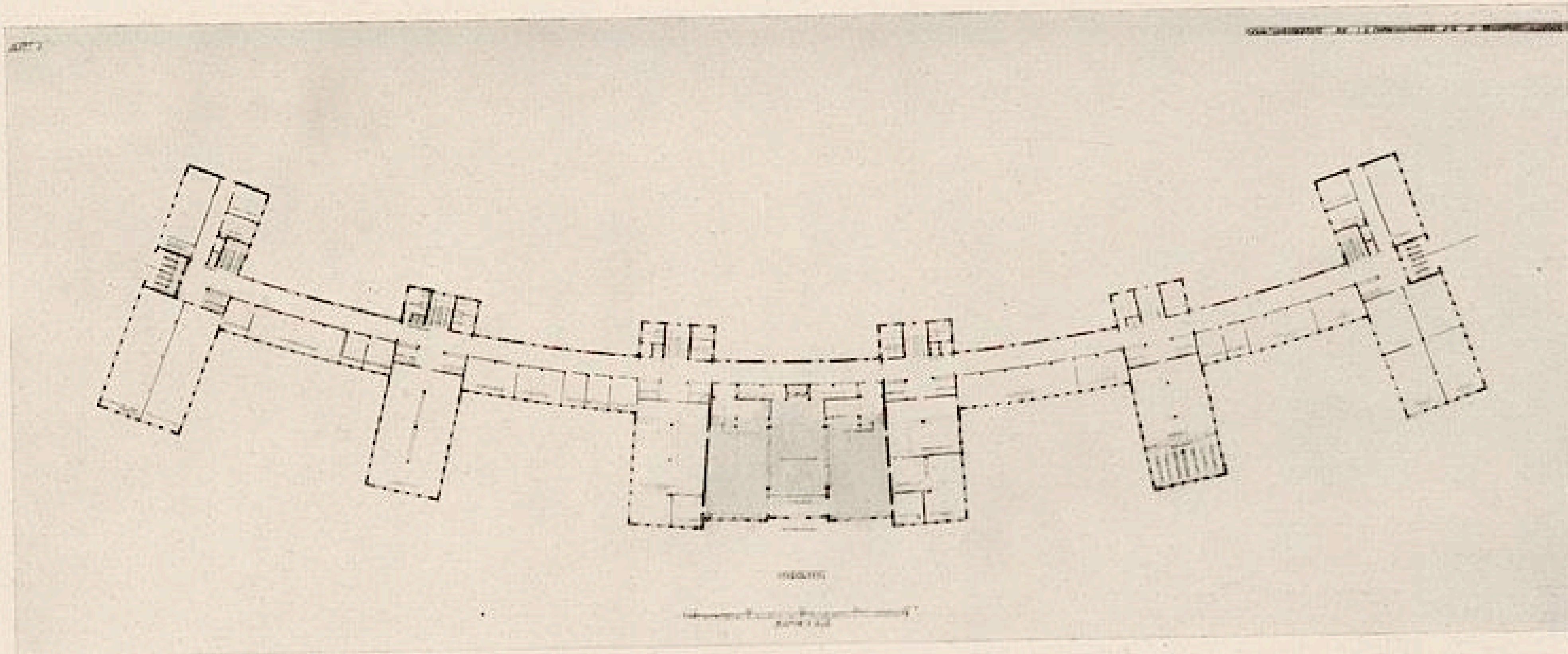
HANS POELZIG
ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE
VON
WALTER CURT BEHRENDT



HANS POELZIG. PHOTOGRAPHIE RIESS, BERLIN

Der Typus des naiven Künstlers, der selbst noch reine Natur ist und in seinem Empfinden und Wirken allein den Gesetzen seiner Natur vertraut, ist verzweifelt selten geworden in dieser Zeit. Der Architekt Hans Poelzig, der am 30. April sein sechzigstes Lebensjahr vollendet hat, stellt eines der letzten originalen Exemplare dieser Gattung dar: eine schöpferische Vollblut- und Kraftnatur, in der nach Schillerscher Auslegung „Sinne und Vernunft, empfangendes und selbsttätiges Vermögen sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt haben". Poelzig ist ein robustes Stück ursprünglicher Natur, in dem die zeugenden Säfte des künstlerischen Menschen kreisen.

Dieses Stück urtümlichen Kosmos lebt in einer breiten, gedrungenen Gestalt, die mit starken Beinen fest auf der Erde steht und sich ein wenig schwerfällig und ungeschlacht, doch nicht ungelenk und ohne Grazie im Raume bewegt. Auf dem massigen Körper sitzt ein kräftiger Kopf mit steilem Schädel, der sich vom Zenit der Stirn mit stark fallendem Oval zum Wirbel wölbt. Dieses charakteristische Schädelprofil vergißt sich nicht leicht. Aus dem runden, weichgeformten Gesicht, das von

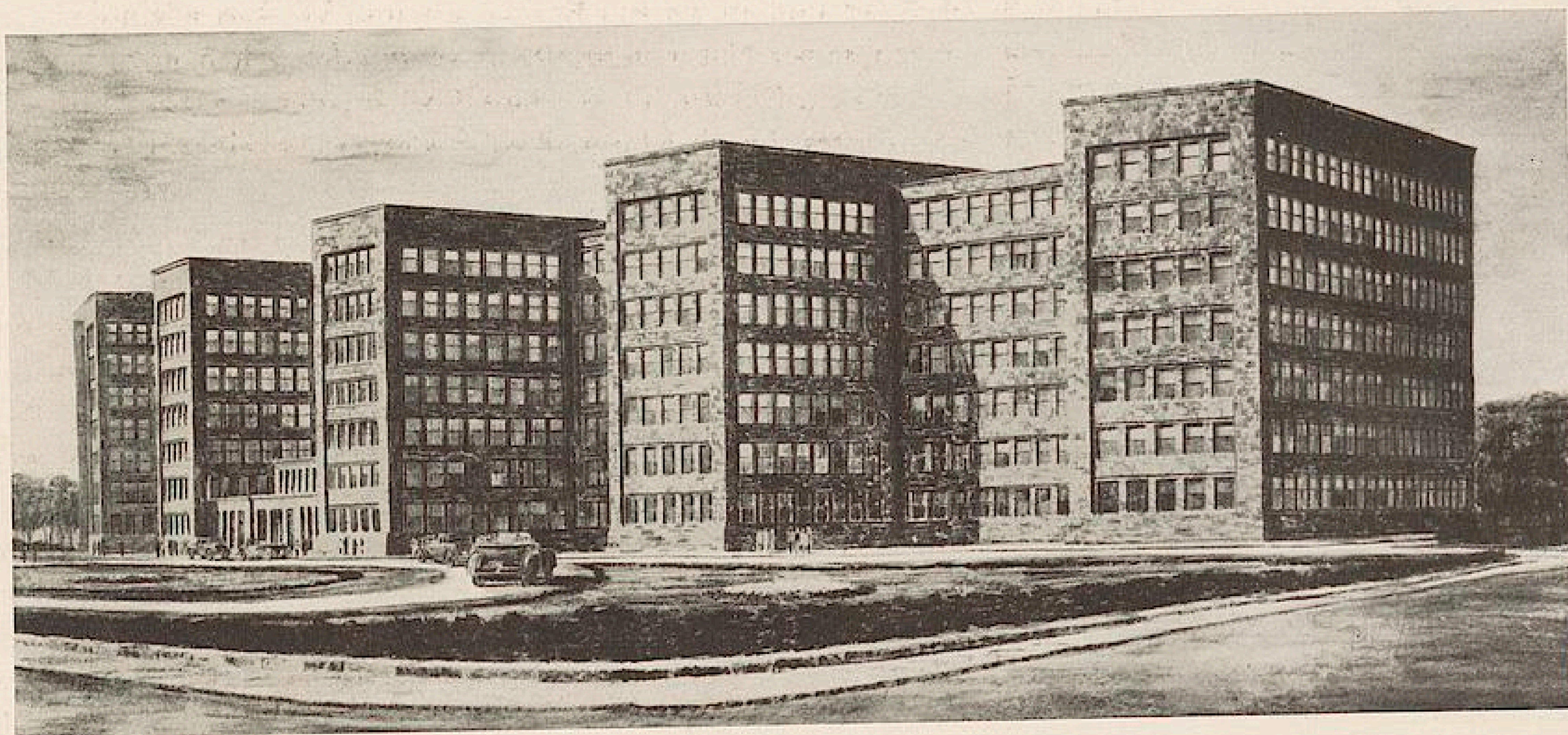


HANS POELZIG, VERWALTUNGSGEBÄUDE DER I. G. FARBENINDUSTRIE A.-G., FRANKFURT A. M.
VORPROJEKT. GRUNDRISS VOM ERDGESCHOSS

schwarzem, in die Stirn gekämmtem Haar umrahmt ist, leuchten ein paar dunkle, gütige und lebhafte Augen heraus. Unter der runden kräftigen Nase formen sanft gewölbte Lippen einen breiten Mund, aus dem unaufhörlich die munteren Blasen seines Geistes, seines Witzes, seiner Beobachtungsgabe hervorsprudeln. Er spricht mit der ungehemmten Natürlichkeit eines Kindes, alle Eindrücke setzt er sinnlich um und gibt sie in Bildern wieder. Seine Witzworte sind nicht scharfgeschliffene Aperçus, vom Geiste eingegeben, etwa wie die von Liebermann, sondern harmlos scherzende Wortspiele und humorige Impromptus, die sich im Augenblick — dies Wort im Doppelsinn gemeint — am Charakteristischen der Erscheinung entzünden, die zumeist nur für den Augenblick wirken und darum auch kaum wiederzugeben sind, ohne sie ihrer Schlagkraft zu berauben. Ein Stück lebendiger Natur verströmt hier ihren Überfluß, und es ist undenkbar, von der heiteren Flut dieses starken Stromes nicht mitgerissen zu werden.

*

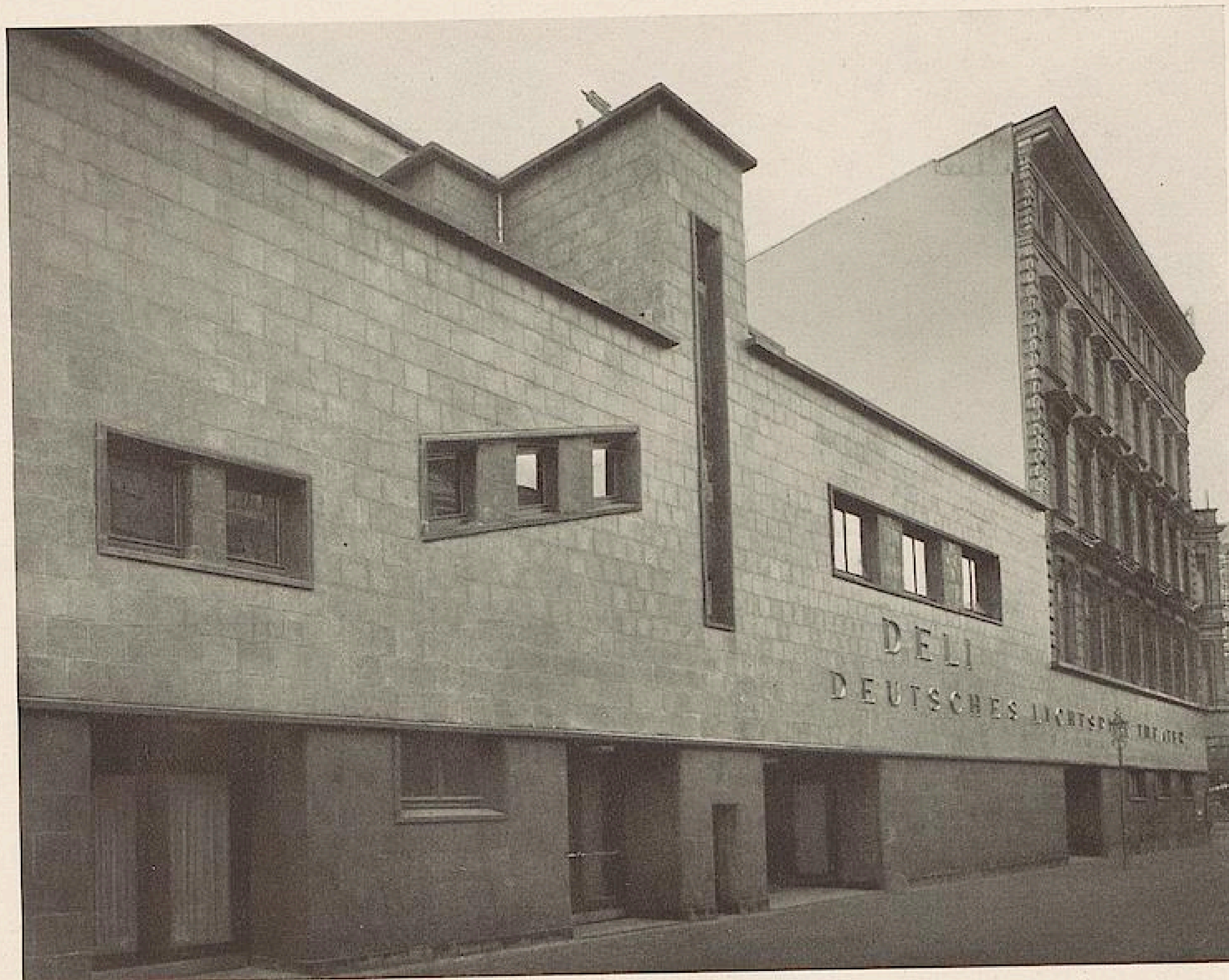
Wie ein erratischer Block ragt das künstlerische Lebenswerk Poelzigs aus dem architektonischen Schaffen seiner Zeit empor. Künstlerische Persönlichkeiten von dieser ausgeprägten Eigenart, die, unbeirrt von allen zeitgebundenen Tendenzen, geleitet nur von den lebendigen Instinkten des



HANS POELZIG, VERWALTUNGSGEBÄUDE DER I. G. FARBENINDUSTRIE A.-G. ENTWURF

Blutes, ihrer sinnlichen Freude am Formen leben, sind in der heute führenden Architektengeneration nicht mehr zu finden. Diese Generation dokumentiert sich durch ein entschlossenes Bekenntnis zur Wirklichkeit, und aus der Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit und ihren von allen Seiten zudrängenden Problemen zieht sie ihre produktiven Kräfte. Dieses Bekenntnis aber fordert Verzicht auf das freie Ausleben der künstlerischen Persönlichkeit im unbegrenzten Bereich ihrer selbstgestellten Probleme, verlangt das Aufgehen des Einzelnen in dem größeren Ganzen der Gruppe oder des Verbandes. Denn erst aus der gemeinsamen Arbeit der im Verbande zusammengeschlossenen Kräfte kann die typische, die allgemeingültige und überpersönliche Lösung der neuen Bauaufgaben hervorgehen, die die Zeit fordert und erwartet. In dem Maße aber, wie in der heutigen Architektengeneration die einzelne Persönlichkeit stärker zurücktritt hinter den allgemeinen Zielen der Gruppen und Schulen, muß auch das einzelne Bauwerk unpersönlicher in seiner Wirkung erscheinen.

Dieses feststellen heißt zugleich den inneren Gegensatz aufdecken, in dem die Generation von heute zu einem Künstler wie Poelzig steht und stehen muß. Der Sechziger gehört für die Generation der Vierziger zu den Vätern, die anders zum Leben stehen, weil sie früher geboren sind. Sie respektiert und sie bewundert ihn als den vollwertigsten Vertreter einer nahen Vergangenheit, von der uns der Krieg mit scharfem Einschnitt trennt, jener Vergangenheit, in der wie im Leben, so in der Kunst die „Authentischen" in Wert und Geltung standen. Und überdies liebt und verehrt sie ihn, trotz des inneren Gegensatzes, weil sie die unmittelbare Wirkung zu schätzen weiß, die die bloße Existenz einer Persönlichkeit ausübt, an der die wertvolle Substanz der Kunst haftet, diese rätselhafte, menschengebundene Substanz, die sich heute fast zu verflüchtigen droht.



HANS POELZIG, DELI-KINO IN BRESLAU



HANS POELZIG, TREPPE IM DELI-KINO IN BRESLAU

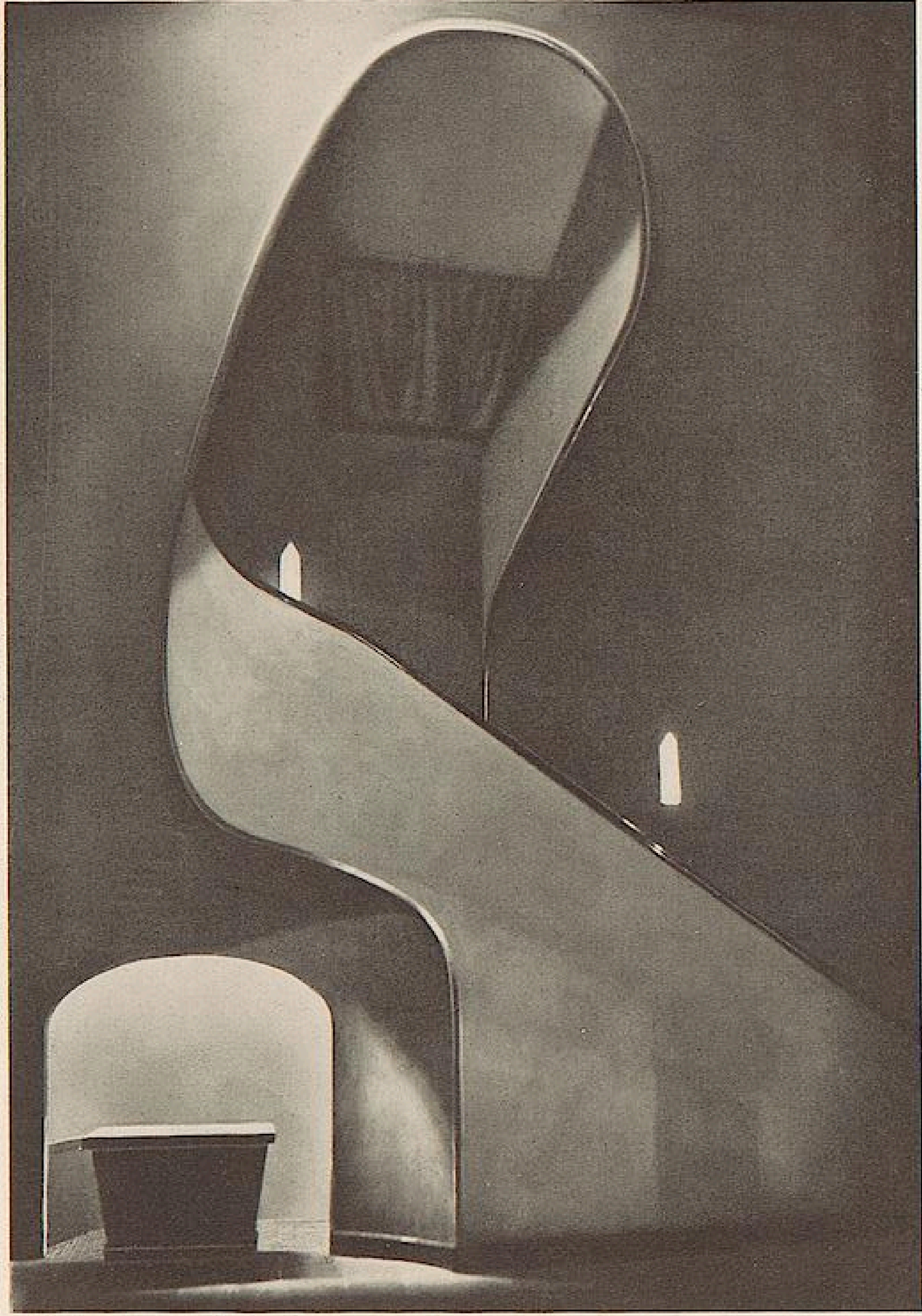
Darin liegt offensichtlich auch das Geheimnis der ungeheuren Anziehungskraft, die Poelzig als Lehrer auf die Jugend übt. Er fasziniert seine Schüler (wie übrigens alle Menschen, mit denen er in Berührung kommt) durch das Fluidum seines künstlerischen Wesens. Und dieses Fluidum hat die Kraft, jene Substanz der Kunst in ihnen aufzuschließen (sofern sie überhaupt in ihnen lebt). Poelzig ist sicherlich einer der anregendsten und amüsantesten Lehrer: eine unmittelbare Nachfolge aber geht nicht von ihm aus. Es ist nicht denkbar, und es wäre nicht einmal erwünscht, daß eine so stark persönlichkeitsgebundene Kunst Schule macht.

*

Emporgeschleudert aus den vulkanigen Tiefen eines künstlerischen Temperaments steht Poelzigs Werk vor uns in glänzender Isolierung, ohne sichtbaren Ausgangspunkt und denkbare Fortsetzung, ohne zwingende Beziehung zu seiner Zeit, einmalig im Ganzen wie in jedem seiner Teile, unnachahmlich und ohne unmittelbar schulbildende Kraft, originale Leistung aus der souveränen Machtvollkommenheit der Persönlichkeit, die nur ihren schöpferischen Instinkten folgt und den eingeborenen Traditionen des Blutes.

Diese Traditionen weisen auf altvererbte Kräfte urtümlich deutscher Art und strömen aus den verschütteten Quellen des Barock. Schon die frühesten Arbeiten Poelzigs machen diese unterirdische Verbundenheit offenkundig. Bauten wie die Kirche in Maltsch, die Fabrikbauten in Schlesien, der Wasserturm in Posen stehen dem Geiste und der Problemstellung nach den Absichten der Modernen sehr nahe. Der vorwärts blickende und für seine Zeit ungemein kühne Entwurf für die Werdermühle in Breslau, der fast schon ein halbes Menschenalter zurückliegt, könnte vollends heute entstanden und von Gropius, von Haering oder Soeder gemacht sein. Aber von den Werken der Modernen unterscheiden sich diese Arbeiten, und nicht zu ihrem Nachteil, durch das barocke Element,





HANS POELZIG, ZUSCHAUERRAUM DES DELI-KINO IN BRESLAU



HANS POELZIG, DIE BEBAUUNG DES BERLINER SCHEUNENVIERTELS. TEILANSICHT VON BLOCK 12

das in ihnen steckt: durch die plastische Fülle und schwellende Saftigkeit der Form. Sie sind sinnlich gefühlt und von warmer Empfindung durchblutet, im Gegensatz zu der kalten und abstrakten Art, in der heute vielfach gebaut wird.

Mit der Übersiedlung nach Dresden entdeckt Poelzig sich selbst. Die Barockstadt endbindet die schlummernden Kräfte der eingeborenen Tradition. Und je eigenwilliger und selbstherrlicher er von nun an der Stimme des Blutes folgt, desto mehr entfremdet er sich dem Zuge des Zeitgeistes, der in seiner engen Zweckverbundenheit zu allem Barocken in einem tiefinnerlichen Gegensatz steht. An den grandiosen Monumenten der Barockstadt entzündet sich ein artverwandter Formtrieb, der sich in einer schnellen Folge tollkühner Raumphantasien entlädt. Die verzehrende Wirkung dieser gewaltigen inneren Erschütterung, die einem Rauschzustand gleicht, reicht von den unheimlichen Entwürfen für die Dresdener Feuerwache bis zu den phantastischen Projekten für das Salzburger Festspielhaus Max Reinhardts. Am Ende dieser Epoche steht das Große Schauspielhaus in Berlin, das einzige unter den Projekten dieser Zeit, das bis zur Ausführung gelangt ist: es zeigt in der Gesamthaltung, in den Tropfsteingebilden der Kuppel und in vielen Einzelheiten noch die Nachwehen des Dresdener Erlebnisses.

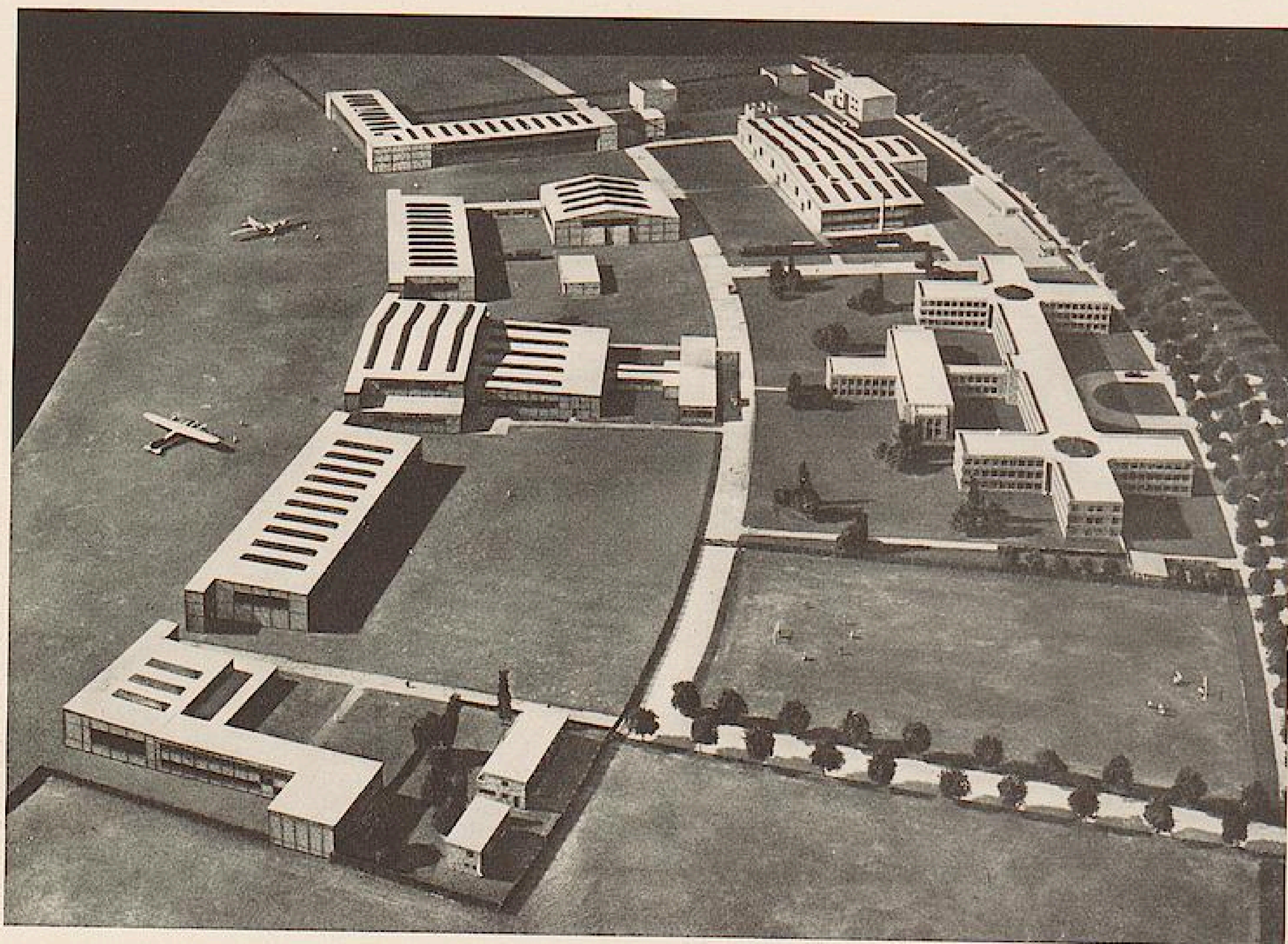
Berlin zähmt die wild ausschweifende Phantasie und beruhigt das aufgeregte Blut. Aber die eingeborene Tradition ist stärker als der Berliner Rationalismus, und ihre einmal entfesselten Kräfte sind nicht mehr zum Schweigen zu bringen. Sie brechen sich immer wieder Bahn durch die nüchternen Ansprüche heutiger Zweckgebundenheit, und die barocke Phantasie triumphiert in den Grundrißgebilden und Raumgestaltungen moderner Kinotheater, Fabrikanlagen, Geschäftshäuser, Bureaugebäude und Siedlungshäuser. Sie spielt mit den Baumassen, gruppiert auf Effekte, bevorzugt kurvierte Grundformen, setzt die Fronten in Schwingung, krümmt die Fluchten der Korridore und rettet sich zuletzt in die Treppe.

Die Treppe, das ist nun charakteristischerweise ein Objekt, dessen sich diese bewegliche Bauphantasie mit besonderer Vorliebe bemächtigt. Die Treppe ist geradezu das Symbol der Poelzigschen Architektur. Sie spielt in fast allen Entwürfen eine wichtige Rolle, in einzelnen bildet sie sogar das entscheidende Motiv, so in dem großartigen Entwurf zu dem „Haus der Freundschaft" für Konstantinopel mit seinen nach der Art hängender Gärten stufenförmig absteigenden Höfen, so in dem einen Projekt für Salzburg, das einen kegelförmigen, in Stockwerken abgestuften Aufbau vorsieht, an dem außen in Form von Arkaden ein System geschwungener, in Gegenbewegung geführter Treppen angeordnet ist.

Die Treppen, die Poelzig hat bauen dürfen, genießen freilich nicht die raumverschwendende Freiheit, die das Glück der Barockzeit bedeutet. Es sind kaum mehr als „notwendige" Treppen, wie der Fachausdruck der Bauordnung lautet, oft mühsam und kunstvoll dem Bauplatz abgerungen



HANS POELZIG, BEBAUUNG DES BERLINER SCHEUNENVIERTELS. BLOCK 12. GRENADIERSTRASSE



HANS POELZIG, MODELL FÜR DIE BAUTEN DER DEUTSCHEN VERSUCHSANSTALT FÜR LUFTFAHRT

und in die Enge des Raumes gepreßt. Aber stets ist aus der Not eine Tugend gemacht. Von der Führung der Treppe, von der Schwingung und Wendelung, von der Bewegung und Gegenbewegung ihrer Läufe scheint der Raum sein besonderes Leben zu empfangen. Eine phantastische, oft bis ins Unheimliche gesteigerte Wirkung geht von diesen Treppen aus, die mit kühnem Schwung in den Raum vorspringen, die sich drehend und windend mit breiten Untersichten zwischen engen Wänden hängen oder hinter weiten Bogenstellungen in eine dunkle Tiefe verschwinden. Keiner unter den lebenden Architekten baut Poelzig diese Treppen nach. Sie sind der vollendetste Ausdruck seines barocken Dämons.

Barock ist dieser Mensch auch in der Reichweite seiner Begabung. Er ist Architekt im vollen Sinne dieses Begriffs, der dem heutigen Spezialistentum fremd geworden ist, und er ist gleichzeitig Maler aus Leidenschaft. Auch die Malerei ist ihm nur ein Ventil für den inneren Überdruck der Gesichte. Aus dem gleichen Grunde flüchtet sich die bewegliche Phantasie mit Vorliebe in den Film oder auch auf die Bühne. Seine dekorativen Arbeiten für Bühne und Film sind für Poelzig, was für Piranesi seine Carceri waren: gesuchte Gelegenheit zur „Selbstdarstellung der Phantasie".

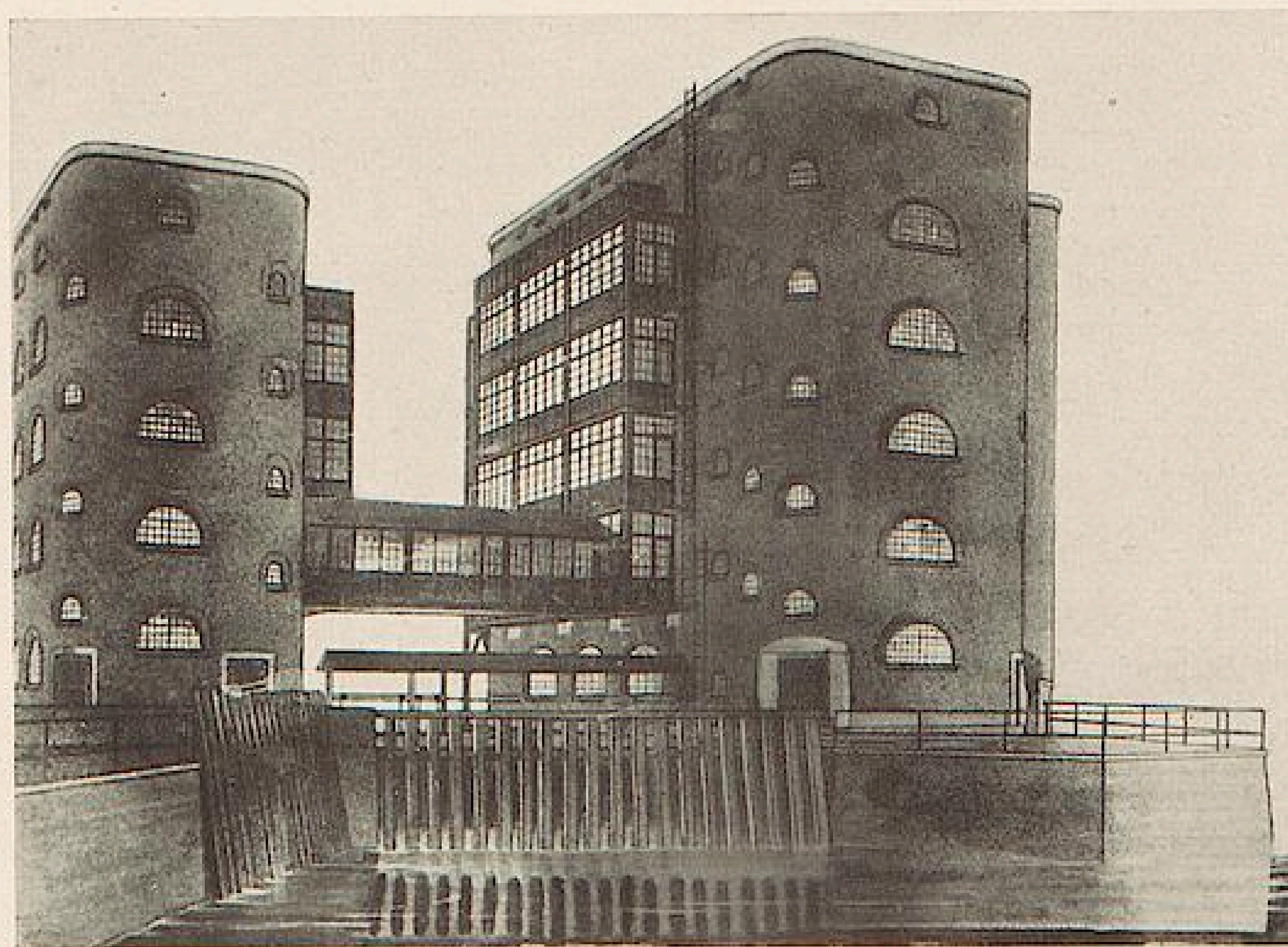
Und diese Phantasie scheint unerschöpflich. Sie produziert aus innerem Überfluß und wiederholt sich nie. Nicht ein Bauwerk Poelzigs gleicht dem andern, und doch tragen alle den unverkennbaren Duktus seiner Handschrift und das charakteristische Gepräge seiner formenden Kraft. Einer Gestaltungskraft, die sich selbst ihre Probleme stellt und — gewillt, das Einzelne und Einmalige hervorzubringen — es jedesmal neu stellt. Man sehe seine Grundrisse daraufhin durch: fast in jedem dieser Pläne steckt eine besondere, eine ursprüngliche Idee, und sehr oft ist sie in genialem Wurf konzipiert. Nicht die ausgeführten Bauten, die Entwürfe erst erschließen den üppigen Reichtum der Erfindungskraft bis zum Grund. Ein Bauwerk, wie es Poelzig für den Sitz des Völkerbundes am Genfer See geplant hat, würde, wenn es heute ausgeführt werden könnte, um seiner Phantastik willen wahrscheinlich zu den groß-

artigsten Sehenswürdigkeiten der Welt gezählt werden, zu dem die staunende Menschheit in Scharen pilgern würde.

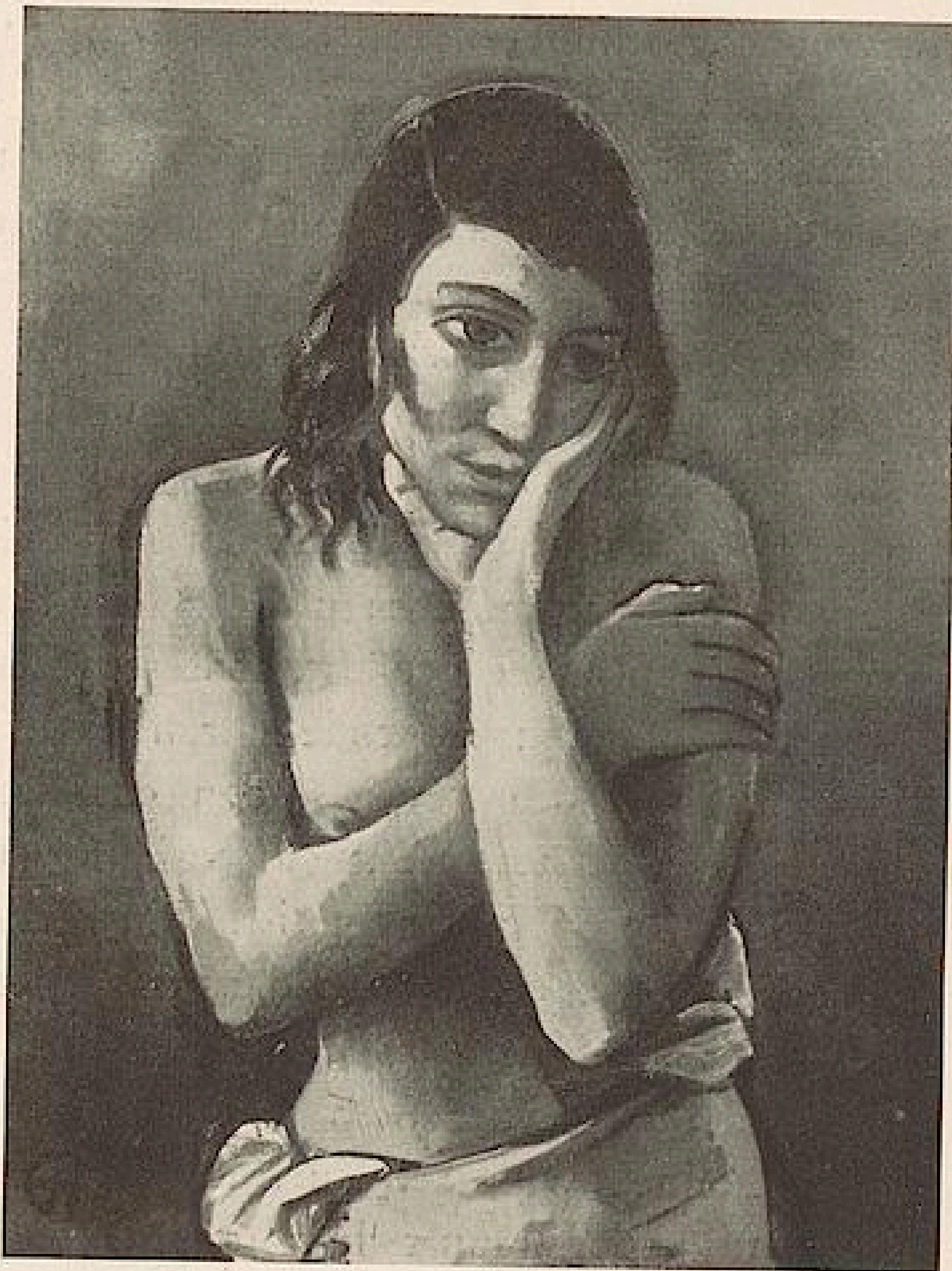
*

Es ist die Tragik dieses Architekten, daß der Zeitgeist der vollen Realisierung und fruchtbaren Entfaltung seiner Begabung im Wege steht. Die barocke Phantasie hat heute keine Konjunktur. Die Freiheit des persönlichen Schaffens steht im Konflikt mit der heutigen Enge und Strenge einer zweckgebundenen Wirklichkeit. Und weil es so ist, weil dieses ungewöhnliche und einzigartige Architekturtalent nicht von einem gleichgerichteten Zeitwillen getragen ist, weil der schöpferischen Phantasie nirgends ein gleichgeartetes Können des Handwerks antwortet, fehlt seinen Schöpfungen fast immer auch das Zwingende, das erst aus der letzten Vollendung der Form hervorgeht. Es sind großartige, ja oft geniale Ansätze, die aber fast immer im ersten Anlauf stecken bleiben. Was über diesen Anfängen liegt, gerät oft ins Gezwungene und trägt zuweilen sogar das fatale Merkmal von Krafthuberei. Ein verspäteter Barockmensch balanciert auf dem hochgespannten Seil seiner Phantasie zwischen Kunst und Kitsch, und wenn er gelegentlich abgleitet, so ist es nicht immer die Seite der Kunst, nach der er stürzt.

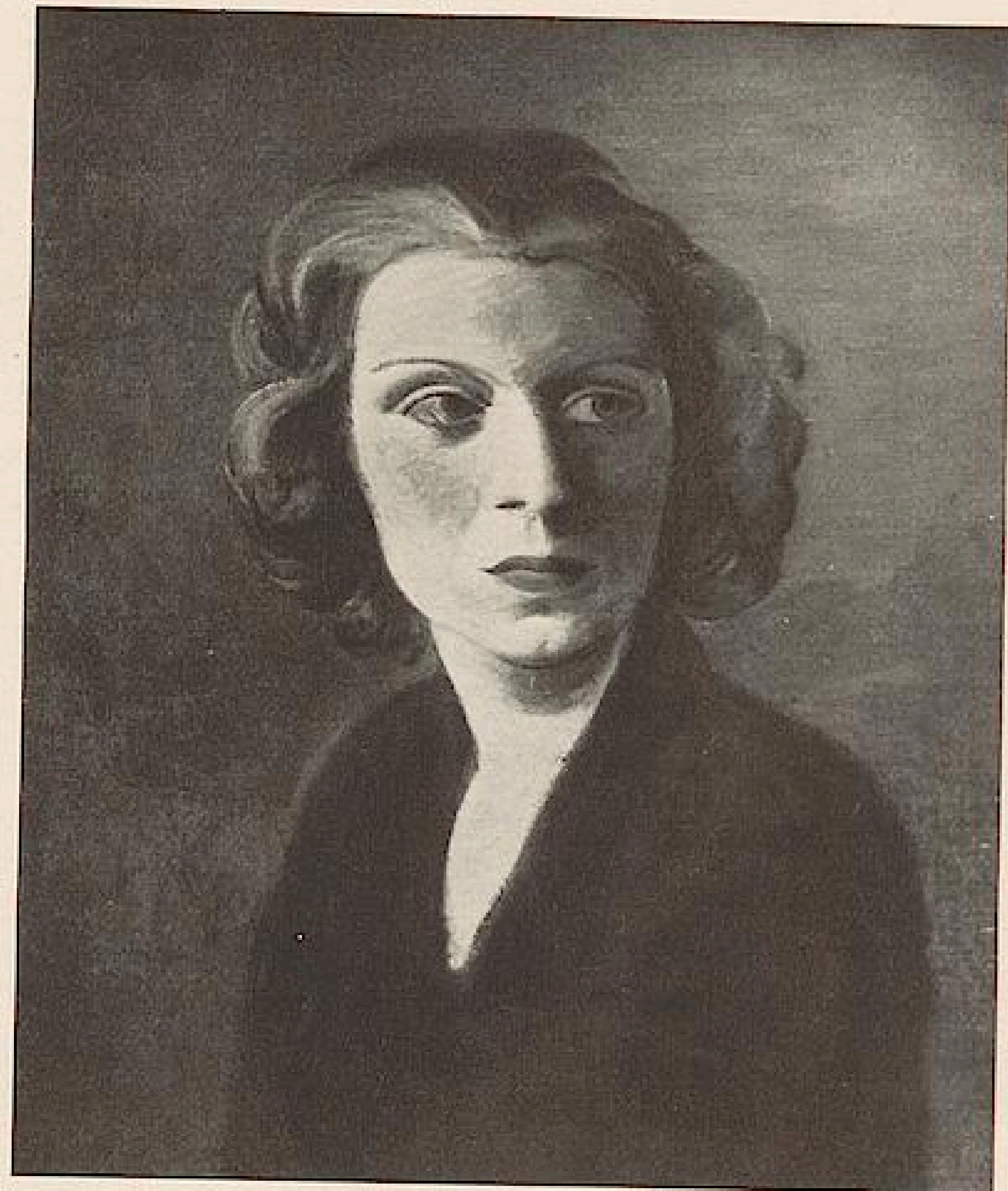
Der Fall Poelzig ist tragisch und heroisch zugleich. Ein starker, ursprünglicher Mensch unternimmt den tapferen Versuch, seiner inneren Berufung zu folgen und dem Gesetz zu gehorchen, nach dem er angetreten. Aus urtümlichen Säften einer vergangenen Welt genährt, lebt sein Talent jener inneren Berufung: große Architektur zu schaffen, im Sinne des Begriffs, den das Barock erst gebildet und der uns Heutigen vorläufig (oder für immer?) verloren gegangen ist. Ein Ziel, das gegen die Zeit gerichtet ist und darum die Kräfte auch des stärksten Einzelnen übersteigt. Ein romantisches Ziel also, vom Standpunkt der Heutigen gesehen, eine ewige Sehnsucht, von der Seite der Form und der Kunst her gesehen. Diese Sehnsucht lebendig zu erhalten, ist heute nichts unentbehrlicher als jene Substanz, die an der Persönlichkeit Poelzigs haftet.



HANS POELZIG, WERDERMÜHLE IN BRESLAU. ENTWURF



KARL HOFER, ZIGEUNERIN



RUDOLF LEVY, MÄDCHENBILDNIS

DIE AUSSTELLUNG DER SEZESSION

VON

CURT GLASER

In der an Wandlungen reichen Geschichte der Berliner Sezession scheint sich mit der diesjährigen Frühjahrsausstellung eine neue Wendung vorzubereiten. Die beschauliche Ruhe eines geselligen Vereinslebens, das in seinen Ausstellungen vor allem den Geist der Kameradschaft bekundete, die den beliebtesten Mitgliedern die besten Plätze sicherte, ist durch den Zutritt fremder Elemente empfindlich gestört. Wenn jetzt der neue Vorstand erklärt, er wolle nicht eine Vereinsmitgliederrevue geben, sodern lebendige Wege ebnen, so hat er mit dem ersten Punkte dieses Programms jedenfalls ernst zu machen versucht, ob es ihm dagegen gelungen ist, auch den zweiten Teil zu verwirklichen, bleibt eine Frage, die minder leicht zu beantworten sein dürfte. Es ist mit manchem alten Schlendrian aufgeräumt worden. Man hat mit Ernst und Gewissenhaftigkeit juriert. Aber wenn in dieser Ausstellung etwas vermißt wird, so ist es eben jene bewußte Konzentration, die notwendig wäre, sollte die Absicht darauf gerichtet sein, den Weg sichtbar werden zu lassen, den die heute lebendige Kunst beschreitet.

Oder soll man die Aufnahme von drei Bildern des Malers Max Ernst, der zur gleichen Zeit bei Flechtheim eine umfassende Ausstellung seiner Werke zeigt, in solchem Sinne programmatisch deuten? Der Weg dieses Malers scheint uns kaum gangbar, da die modisch sensationelle Form den illustrativ dekorativen Grundzug seiner Kunst nur schlecht verhüllt. Es fehlen noch zu viele wesentliche Künstler, um der Ausstellung den repräsen-

tativen Charakter zu geben, den sie anstreben muß, wenn sie dem Namen der Sezession seinen alten Glanz wieder verleihen will. Mit Max Ernst allein ist es nicht getan und auch damit nicht, daß ein paar jüngeren Malern der Raum gegeben ist, der den älteren Mitgliedern der Sezession gekürzt wurde.

Walter Becker ist ein Maler von Talent und Geschmack. Sein Geschmack ist an französischer Malkultur geschult, und ein leichtes Talent gibt ihm die Freiheit eines beweglichen Pinselstrichs. Aber es scheint, als sei seine Anschauung mehr durch Begabung und Erziehung der Hand bestimmt als durch das unmittelbare Erlebnis des Auges. Zu viel Geschicklichkeit ist keine geringe Gefahr. Man wird Paul Kleinschmidt Geschicklichkeit nicht nachsagen. Seine Kunst ist im Gegenteil durch ein sehr persönliches Temperament und eine fast ungestüme Sinnlichkeit bestimmt. Aber auch Kuchenstilleben dürfen nicht zur Spezialität werden. Ein glücklicher Wurf ist Charles Crodel mit seinem Bilde der Amalienburg in Kopenhagen gelungen. Vielleicht stört eine leise Erinnerung an Kokoschka. Aber man glaubt an die Ehrlichkeit dieser Märchenvision in Blau, die ein phantasiebegabtes Auge geschaffen hat. Hier ist ein Maler, der einer naiv poetischen Vision sichtbare Form zu leihen weiß. Hans Breinlingers Stilleben sind im Gegensatz Erzeugnisse eines artistischen Talents. Sie sind mit Geschick farbig arrangiert. Ihre leichte Materie hält sich in einer schwebenden Distanz zur Wirklichkeit. Auch Ilse Emmerich beweist ein sicheres Gefühl für dekorative Reize der Farbe, ohne daß die Struktur ihren Bildern immer den genügenden Halt gibt. Oskar Gawells Stilleben mit Katzen ist fester gebaut, was besticht, ist aber ebenfalls nicht viel mehr als ein effektvoller farbiger Klang. Eine Landschaft von Erwin Graumann fällt auf. Es scheint, als habe Kirchners Naturanschauung hier eine gesunde Nachwirkung gefunden.

Unter den älteren Mitgliedern des Vereins, die diesmal etwas in den Hintergrund treten, begrüßt man Bruno Krauskopf, der sich von den gefährlichen Verführungen einer wirkungssicheren Palettenkunst glücklich befreit. Der Museumshof aus Marseille erinnert von fern an Chirico, ohne in dessen Manier zu verfallen. Eine in mattem Grün gestufte Landschaft verrät einen ernsten Gestaltungswillen. Ernst Fritschs trockene Anschauungsweise widersetzt sich der Pariser Atmosphäre ebenso



ERNST BARLACH, DER WARTENDE. HOLZ
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

wie Kohlhoffs Feuerwerk der nüchternen Berliner Luft. Willy Jaeckels Halbakt hat kaum mehr als akademische Qualitäten, Leo von Königs Selbstbildnis mit Modell ist über eine bedeutende Anlage nicht hinausgediehen.

Carl Hofer ist mit dem ernsten und reifen Bilde einer Zigeunerin vorzüglich vertreten. Purrmann hat ein meisterliches Blumenstilleben geschickt von einer tiefen Leuchtkraft der Farbe, daneben einen sehr kühn gestalteten Blick aus dem Fenster, eines der anregendsten Stücke Malerei, das die Ausstellung zu bieten hat. Rudolf Levy ist in seinem Bemühen um das Porträt zu einer an Derain gemahnenden Straffheit der Form gelangt, die der leichten Flächigkeit seiner bisherigen Malerei widerspricht. Rudolf Großmanns Ansicht aus Baden-Baden ist ebenso originell in der An-

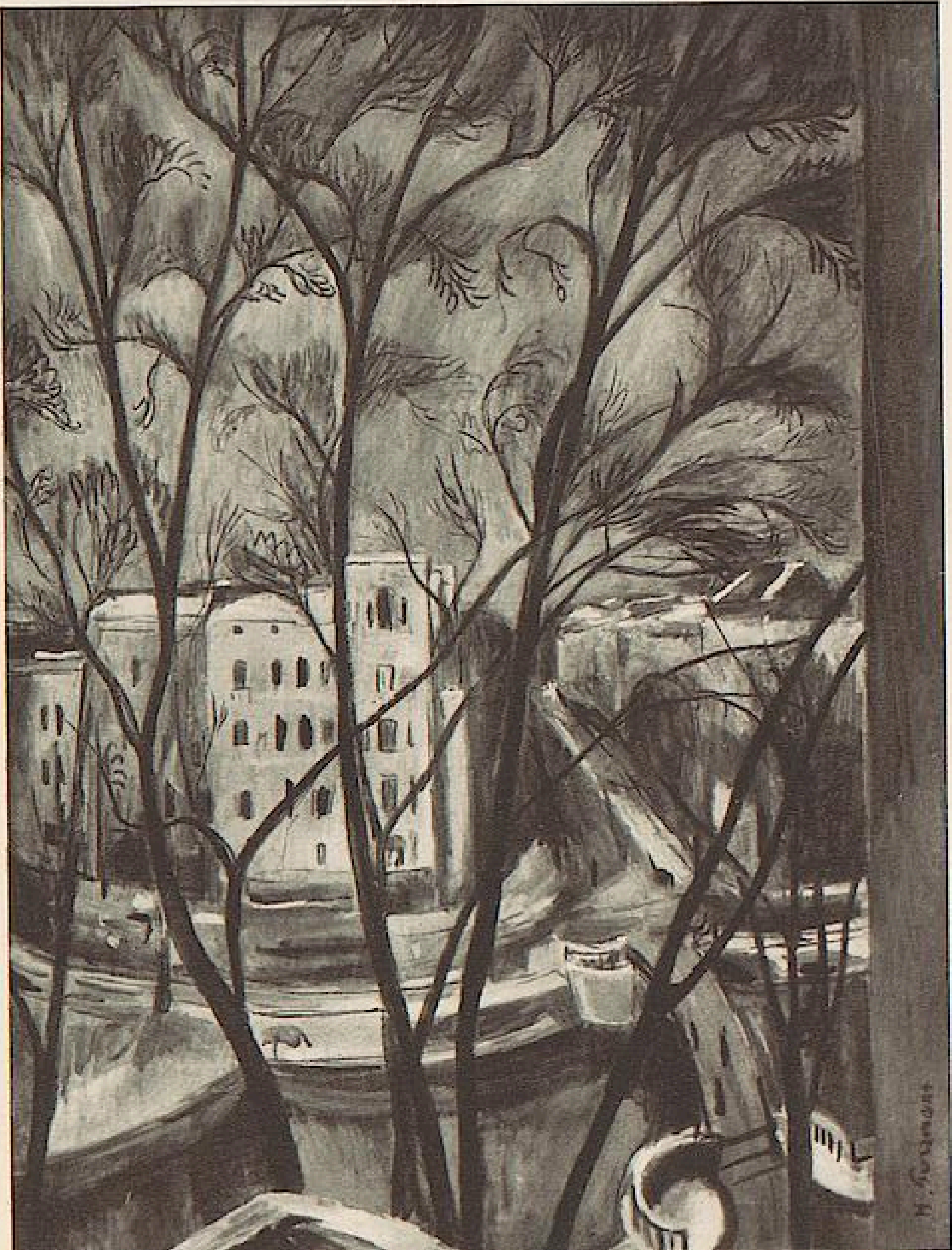
ordnung wie reich an Tonschönheit. Max Pechsteins große Komposition, die er einen Junitag in Montreaux nennt, ist gewiß in vielem problematisch, im ganzen aber ein ernst zu nehmender Wurf und der Beweis für ein Talent, das sich seit langem nicht mehr zu einer so starken Probe gesammelt hatte.

Das Bild ist auffallend schlecht gehängt, ebenso wie die große Figurenkomposition Hermann Hubers, der aus Renoirs Arkadien den Weg zu seiner ursprünglich spröden Form zurückfindet, mit seinen reicher gewordenen Mitteln das Gerüst einer festen zeichnerischen Struktur farbig dicht umkleidend. Man ist solcher Bemühung scheinbar nicht wohlgesinnt. Aber es wäre gut, wenn mancher andere Künstler ernsthafter seine Kräfte sammelte, um in der Jahresausstellung zu bestehen. Fehlt etwas in dieser Ausstellung der Sezession, so sind es die Höhepunkte. Der Durchschnitt ist besser, als er in den letzten Jahren gewesen. Aber das genügt nicht. Die führenden Stimmen heben sich aus dem Chor nicht stark genug heraus. Erinnert man sich der Ausstellungen früherer Zeiten, so haftet im Gedächtnis der Eindruck dieses oder jenes weit überragenden Stückes. Noch spürt man zu wenig den Ehrgeiz der Künstler, hier den Preis davonzutragen. Und nur die überragende Leistung kann jene wegweisende Wirkung üben, die ihre Veranstalter von der Ausstellung erhoffen.

Die plastische Abteilung empfängt erhöhte Bedeutung durch eine Reihe von Werken Ernst Barlachs sowie eine Gedächtnisschau für den vor einem Jahrzehnt verstorbenen Wilhelm Lehmbruck, in der als Hauptstück die Statue des „Emporsteigenden“ zu sehen ist, eine Probe des ungewöhnlichen Talents, aber keines der glücklichsten Werke des Bildhauers. Unter den Jüngeren fällt Gerhard Marcks auf, dessen Gruppen von einem starken plastischen Gefühl zeugen, in ihrer witzigen Zuspitzung allerdings ein wenig fatal berühren. Der Maler Rudolf Großmann hat auch als Bildhauer jene leichte, geistreiche Art, die eine Wendung ins Karikaturistische erträglich macht. Sein zierliches Frauenköpfchen fällt durch die selbständige Form inmitten der durch Maillol bestimmten akademischen Haltung der Arbeiten mancher nur im Äußerlichen origineller jüngerer Talente auf.



WALTER BECKER, BILDNIS DES DICHTERS SAUVAGE



HANS PURRMANN, BLICK AUS DEM FENSTER



OTTO HERBIG, DER ZEICHNER

DER HEILIGE HIERONYMUS VON LUKAS CRANACH

VON

HANS TIETZE

Lukas Cranach hat den Platz im höchsten Triumvirat der altdeutschen Malerei, den er vorzüglich seiner Eigenschaft als Hofmaler der Reformation und als Schöpfer des neuen Schönheitsideals einer humanistisch gebildeten Minorität verdankt, niemals eingebüßt; aber sein Anspruch, zu den führenden Künstlern der Nation zu zählen, beginnt sich seit einigen Jahrzehnten auf ganz andersartige Leistungen zu verschieben, die wie gerufen aus dem deckenden Dunkel auftauchen. Von der „Ruhe auf der Flucht", mit der vormals sein bekanntes Werk anhob, sind wir ein ganzes Stück in das reizvolle Land seiner wilden Jugend vorgedrungen; Jahr um Jahr eines ungebärdigen Sturm und Drangs sind erobert worden. Die genialen Taten des jungen Meisters sind sicherer Besitz der Kunstgeschichte geworden.

Mit dem heiligen Hieronymus, den die Wiener Galerie vor kurzem aus dem Linzer Bischofshof erworben hat — Otto Fischer hat ihn vor zwanzig Jahren zuerst als Cranach erkannt und Ludwig Baldaß eben im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen zuerst veröffentlicht — ist nun ein neuer Stützpunkt gewonnen; das Datum 1502 — deutlich am unteren Rande des Bildes lesbar — war für Cranach bisher nur mit Holzschnitten belegbar, als Maler tritt er uns hier zum erstenmal entgegen. Zwangloser als in der Kreuzigung des Wiener Schottenstiftes meistert er hier seine Mittel; nichts hemmt das freie Ausströmen seines Temperaments, die Entfaltung seines malerischen Sinns. Die Inbrunst des Büßers und Beters ist geistig und leiblich glaubhaft gemacht. Festgeknotet preßt das grauweiße Gewand den hageren braunen Körper; die linke Hand rauft den struppigen Bart, die rechte packt den Kiesel. Leidenschaftlich hebt sich der Blick zum Kruzifix, das sich zum sterbenden Heiland wandelt — wie ein paar Jahre später auf der prachtvollen Münchner Kreuzigung der umgekehrte Bedeutungswandel sich vollzieht, der Kreuzestod zum Andachtsbilde wird; wie hier Maria und Johannes zu Symbolen der Gläubigen werden, die zum Heiland beten, wird auf dem Wiener Bild der Heilige durch die Kraft seiner leidenschaftlichen Hingabe zum Zeugen des göttlichen Leidens. So ist die Darstellung aus dem Kontemplativen ins Dramatische gerückt. Alles Beiwerk hilft die bewegte Spannung des Bildes verstärken; steingrünes Laub, lichtgesprenkelt, ballt sich zur Grotte, aus der der Blick in lichte Ferne bricht; unheimlich glotzt der goldgelbe Löwe heraus, im Geäst hockt ein scheues Käuzchen und ein roter Papagei, ein bunter Fleck im Düster des Laubdachs. Vielleicht bilden die beiden Vögel eine persönliche Symbolik — Baldaß hat darauf hingewiesen, daß das saturninische Käuzchen und der sonnenhafte Papagei zu den charakterologischen Attributen der Bildnisse von Cuspinian und Frau bei Reinhart gehören, die Friedländer an dieser Stelle zum erstenmal veröffentlicht hat — jedenfalls helfen sie daneben das Naturnahe der ganzen Stimmung vertiefen. Diese von dunklen Ahnungen erfüllte Landschaft ist nicht aus einer Summe mehr oder weniger geglückter Beobachtungen gewonnen, sondern von einem Zentrum aus erlebt: sie ist seelisch empfundene Einheit.

Dieses Verhältnis zur Landschaft bestimmt den bedeutsamen historischen Platz des Bildchens. Das ganze künstlerische Programm der Donauschule ist hier vorweggenommen; nicht aus Bruchstücken und zerstreuten Ansätzen braucht das Neue bei Altdorfer und Huber abgeleitet zu werden, hier ist es — mehrere Jahre früher — fertig, leicht und mühelos erblüht. Cranachs Anspruch, der Vater des Donaustils zu sein, ist mit diesem Bilde unanfechtbar geworden. Die Distanz seiner fremden Abkunft hat ihm das Erstaunen geschenkt, aus dem er die stammelnde Landschaft ihr Lied lehren konnte.

Der Wiener Hieronymus, Inkunabel eines neuen Landschaftsstils, ist das Werk eines jungen Meisters, der immerhin dreißigjährig war; es ist völlig reif von jener künstlerischen Ausdrucksweise, die wir als den sehr persönlichen Stil des jungen Cranach erkennen gelernt haben. Was sind die Vorstufen dieser Kunst? Wieder stehen wir bei diesem neugewonnen Punkt an Rande des Dunkels.



LUKAS CRANACH, DER HEILIGE HIERONYMUS

NEUERWERBUNG DES KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS IN WIEN

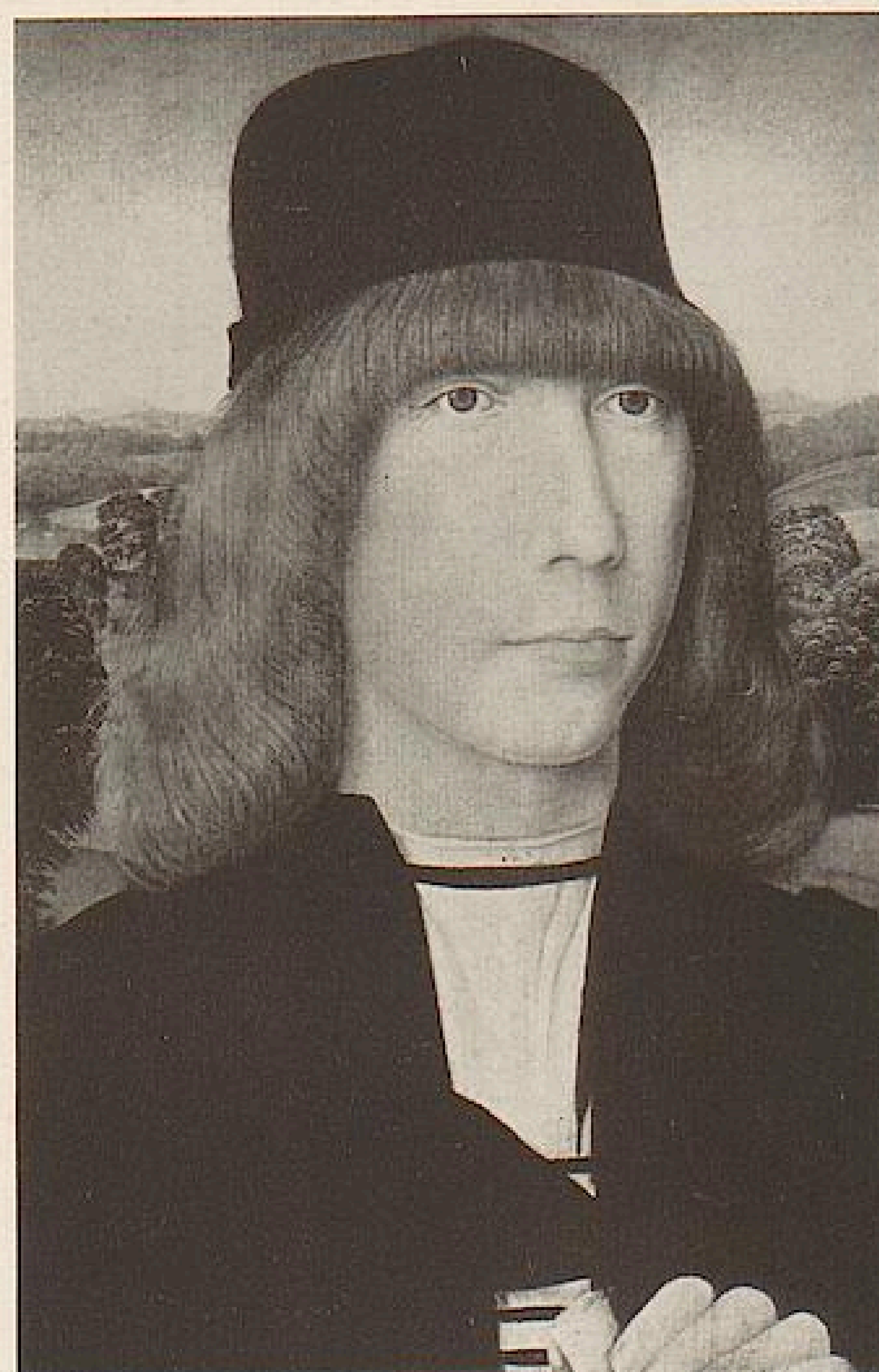
Im letzten Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen hat Otto Benesch in dieses geheimnisvolle Land vorgefühlt; aber die Frühwerke, die er Cranach — nicht mit zwingender Uberzeugungskraft — zuschreibt, würden noch immer nicht jener entscheidenden Zone angehören, in der sich die persönliche Leistung von der der Vorgänger und Weggenossen ablöst. Wo verbergen sich die Werke, die Cranach vor seinem dreißigsten Lebensjahre geschaffen hat; wo liegt für ihn das fruchtbare Chaos, das uns Dürers Jugendentwicklung unentwirrbar macht?

Daß Dürers Graphik ein starkes Element in Cranachs früher Entwicklung gebildet haben muß, wird aus dem – vom Stich B. 61 abhängigen – Hieronymus leicht ersichtlich; vielleicht hat eine starke Berührung mit Dürer, eine richtige Schulung an Dürer dem jungen Cranach — wie ein paar Jahre später dem jungen Baldung — die Lockerung verschafft, seinen persönlichen Stil zu finden. In dem, was man — falsch oder richtig — als die Werkstätte des Dürers der apokalyptischen Periode ansieht, könnte auch ein Platz für den heranwachsenden Cranach gewesen sein. Es war nicht seine einzige Begegnung mit dem wenig älteren Meister, der der ganzen Kunst der Zeit den Maßstab gab; ehe er nach seiner österreichischen Zeit den Hofdienst in Wittenberg antrat, muß er noch einmal den Boden berührt haben, der ihm die Kräfte erhöhte. Sein Meisterwerk von 1506, die Katharinenmarter in Dresden, ist ohne neuerliche Begegnung mit Dürer, dessen großer Stil von 1506 hier ganz gleichzeitig aufflammt, nicht denkbar.



REMBRANDT, BILDNIS SEINER SCHWESTER

SAMMLUNG F. W. CLIFFORD, MINNEAPOLIS



MEMLING, BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

SAMMLUNG J. N. WILLYS

AUSGESTELLT IN DER LEIHAUSSTELLUNG „FRAUEN UND KINDER“, NEW YORK, REINHARDT GALLERIES



CAMILLE COROT, FRAU MIT WASSERGEFÄSS. WASHINGTON, PHILLIPPS MEMORIAL GALLERY

AUSGESTELLT IN DER LEIHAUSSTELLUNG „FRAUEN UND KINDER“, NEW YORK, REINHARDT GALLERIES



CHARDIN, SEIFENBLASEN

SAMMLUNG WILDENSTEIN & CO. AUSGESTELLT IN DER LEIHAUSSTELLUNG „FRAUEN UND KINDER", NEW YORK, REINHARDT GALLERIES

DIE ENTKÖRPERLICHUNG DES KÜNSTLERS

VON

AUGUST L. MAYER

Die Kunstgeschichte ist eine junge Wissenschaft; ja es fehlt nicht an Stimmen, die den streng wissenschaftlichen Charakter dieser Disziplin insofern anzweifeln, als behauptet wird, die Kunstgeschichte könnte nicht eine derart exakte Wissenschaft werden, wie etwa die Philologie oder gar die Physik. Es ist jedenfalls das Bemühen der Kunsthistoriker, dem der reinen Historiker vielfach ähnlich, mit den „Legenden" aufzuräumen, die sich an das Wirken der einzelnen Künstler und an einzelne Kunstwerke knüpfen; die Bedeutung der einzelnen Meister wird säuberlich geschieden und abgemessen, Eigenhändiges von Schulgut getrennt, der Werdegang der einzelnen Künstler klargelegt und die Entwicklung ganzer Epochen aufgezeigt. Es wird Künstlergeschichte getrieben und Kunstgeschichte, vor allem auch im Sinne Wölfflins, die Kunstgeschichte als eine Geschichte des Sehens zu begreifen und zu gestalten. Gewiß sind wir heute imstande, die Stellung des einzelnen Kunstwerks innerhalb der Entwicklung viel besser zu begreifen als früher, gewiß kann auch unsere

Sprache besser, klarer und reicher ausdrücken, was die Eigenart des Kunstwerks ausmacht, was wir besonders an ihm schätzen. Aber diese Würdigung des Kunstwerks selbst, das Sichversenken, der Genuß des Objekts ist noch immer nicht umfassend und eindringlich genug, oder besser gesagt: die Künstler auch zukommt, so ist er doch nur zum Teil für das Gelingen des Werkes verantwortlich, denn sein Genie ist ihm angeboren, er hat nur gepflegt, was ihm von einer höheren Macht verliehen worden ist. Das große Kunstwerk ist im letzten, wie alles Große des Universums, Emana-



FRANS HALS, DER ROMMELPOTSPIELER

SAMMLUNG W. J. MC ANEENY, DETROIT. LEIHAUSSTELLUNG „FRAUEN UND KINDER", NEW YORK, REINHARDT GALLERIES

Schätzung und der Genuß des Kunstwerks selbst ist im Laufe der letzten Jahrhunderte durch die wissenschaftliche Bildung, fast möchte man hier sagen Verbildung, für sehr viele versperrt und getrübt worden. Man hat sich gegen eine Kunstgeschichte ohne Namen heftig gewehrt. Sicherlich ist in der Kunstgeschichte der schöpferische Künstler nicht auszuschalten; aber soviel Verdienst dem tion jener ungeheuren schöpferischen Kraft, die wir Gott nennen; und wie alle Erzeugnisse der Schöpfung allgemeiner Besitz der Menschheit sind, so ist auch das große Kunstwerk ein Menschheitsbesitz, von dem sich der Schöpfername mit Naturkraft loslöst. Wenn uns aber ein Name entgegentritt, so hat er keine eigentlich einzelmenschliche Bedeutung mehr, sondern ist förmlich symbolisch geworden.

Das bildnerische Kunstwerk wandelt sich wie das poetische und musikalische zum anonymen Meisterwerk, dem Volkslied vergleichbar. Die Persönlichkeit des Künstlers wird gewissermaßen entmaterialisiert.

Die Pyramiden, der Apoll von Tenea, die Ägineten, die Venus von Milo, die mittelalterlichen Kathedralen, die Naumburger Domfiguren besitzen ihre Größe als anonyme Meisterwerke, wie das Nibelungen-Lied, es sind Kathedralen, an denen das ganze Volk mitgebaut hat, wie an der Bibel. Daß sieben Städte sich darum streiten, die Heimat Homers zu sein, ist nur ein Ausdruck dafür, daß eben Homer die Gesamtheit der Griechen bedeutet. Und was nutzt es, wenn wir den Namen des Schöpfers eines unbekannten Meisterwerkes erfahren, wird unsere Anschauung bereichert, wird die Wirkung der Werke verändert? Ist uns der Meister Erwin von Straßburg wirklich eine plastische Erscheinung?

Man mag vielleicht darauf verweisen, was wir alles von Michelangelo wissen, wie uns dieses Wissen das Verständnis für die Werke des Künstlers erleichtert. Aber dieses Wissen, das Hereintragen von biographischen Details, von menschlichen Intimitäten schadet oft dem wirklichen Genuß, der absoluten Erfassung des Kunstwerks in seiner Wesentlichkeit als einer zeitlos großen und über die Zeit hinaus wachsenden und gewachsenen Schöpfung.

Der große Künstler muß schaffen, einerlei ob irgendein Ehrgeiz vorhanden ist oder nicht, einerlei ob sein Ehrgeiz befriedigt wird oder nicht. Der Ruhm der Schöpferpersönlichkeit kann nur sehr bedingt als ein Ansporn für den äußerlichen Ehrgeiz eines Künstlers betrachtet werden. Das Tragische in der Künstlergeschichte ist identisch mit dem tragischen Moment der Prophetengeschichte, des Wesens alles Prophetentums: die unausgeführten Pläne, die gescheiterten Aufträge sind, um sich des Wortes des Propheten Jesaia zu bedienen, der „geschärfte Pfeil im Köcher des Herrn". Gleich den Propheten sind die Künstler mit göttlichen Sendungen betraut. Ihr Werk, oft nur ein Werk, bleibt, ihre Person fällt ins Dunkel zurück.





HANS MEID, ZWEI VASEN FÜR DIE BERLINER PORZELLANMANUFAKTUR. 1927



HANS MEID, TORRE GELMETTI IN BARDOLINO AM GARDASEE. 1928

HANS MEID

BILDER UND ZEICHNUNGEN

IN DER GALERIE VIKTOR HARTBERG

Meid ist seinen Zeitgenossen bisher nur als Graphiker, als Radierer näher bekannt. Und ein wenig auch als Illustrator. Der Graphiker hat eine feste Gemeinde, seine Arbeiten haben sich einen ehrenvollen Platz erobert, wovon man sich bei jeder Graphik-Versteigerung überzeugen kann. Als Zeichner und Aquarellist ist Meid weniger hervorgetreten, als Maler fast gar nicht. Dann und wann konnte man ein Bild auf einer Ausstellung der Berliner Sezession sehen; aber man sah dann meistens darüber hinweg. Unser Ausstellungsbetrieb schließt ja die Gefahr in sich, daß ein Künstler auf Grund seiner ersten Erfolge gleich etikettiert wird. Man wollte Meid nur das Radieren erlauben. Jetzt überrascht der Sechsundvierzigjährige mit einer Kollektion von Bildern, Zeichnungen und Aquarellen in der Galerie Viktor Hartberg und zeigt, daß er als Maler genau derselbe und ebenso gut ist wie als Radierer. Bei einem echten Talent versteht es sich eigentlich von selbst, daß alles aus demselben Zentrum kommt; das Selbstverständliche ist aber heute selten geworden. Die Ausstellung zeigt also einmal mehr, daß das Talent Meids rein und organisch ist.

Er war, wie man weiß, in entscheidenden Jugendjahren als Porzellanmaler in Meißen tätig. Das spürt man allem, was er macht, so deutlich an, wie man die gleiche Beschäftigung dem Lebenswerk Renoirs anmerkt. Natürlich ohne den Vergleich weiter zu führen. Meids Stil ist in einem lebendigen Sinne einheitlich. Die andeutende und dennoch bestimmte Zartheit, die Leichtigkeit der Porzellanmalerei kam hier dem Naturell aufs glücklichste entgegen. Sie kam auch der besonderen Art einer Romantik entgegen, die alles Leben, alle Natur gern auf eine Bühne hebt und dort opernhaft verklärt. Von dieser bestimmten Seite ist Meid mit Slevogt verwandt, der Schwabe dem Franken. Entscheidend ist es nicht, daß in dieser Ausstellung einige Vasen stehen, die Meid für die Berliner Porzellanmanufaktur gemacht hat, die sehr materialgerecht dekoriert sind und auf denen die Akzentsetzung sparsam, wirkungsvoll und meisterlich anmutet. Auch wenn diese Vasen fehlten, würde man irgendwie immer an das achtzehnte Jahrhundert erinnert werden, wenn auch keinerlei Nachahmung, keine eklektizistisch gewonnene Form in den Bildern und Zeich-

nungen darauf hinweist. Viele dieser Arbeiten, die besten, stellen italienische Szenerien dar. Sie sind dünn und andeutend gemalt, wie aquarelliert; sie geben nicht genaue Abbilder der italienischen Natur, sondern die Empfindungen, die Meid in dieser Natur am Gardasee hatte. Überall singen Arienmelodien. Dieses Singen, das in Italien durch die Tage und Nächte dahingeht: das ist vom Geiste des achtzehnten Jahrhunderts, das ist im Sinne jener Sphäre, wo der Ernst des Lebens sich in die Heiterkeit der Kunst verwandelt.

Wie leicht könnte eine solche Kunst ins Dekorative, ins nur Ornamentale abgleiten! Sie tut es nicht. Regulierend wirkt immer ein diskret arbeitendes Naturgefühl. Ein seltener Sinn für Handwerk und strenge Zucht tun das übrige. Es ist kein Widerspruch zu dem eben Gesagten, es ist vielmehr eine Bestätigung, wenn man feststellt — zuerst vor den Zeichnungen, dann aber auch vor den Bildern, vor allem vor den schönen Nachtstücken —, daß Meid eine große Liebe zu Menzel hat. Nicht nur, weil seine Großstadtromantik sich gern mit Häusern im Abbruch beschäftigt, nicht nur weil in den Mondscheinlandschaften eine verwandte novellistische Stimmung ist, und nicht nur, weil auch Menzel gern das Dix-huitième naturalisierte und berlinisierte; die Wahltradition wird deutlich, weil als Grundlage der schönen Leichtigkeit des Zeichenstifts und des Pinsels eine große Genauigkeit und Ordnung, ein strenger Fleiß und lebendige Selbstkritik erkannt wird. Was Meid macht, sieht stets improvisiert aus; es ist aber alles mit Bedacht gearbeitet.

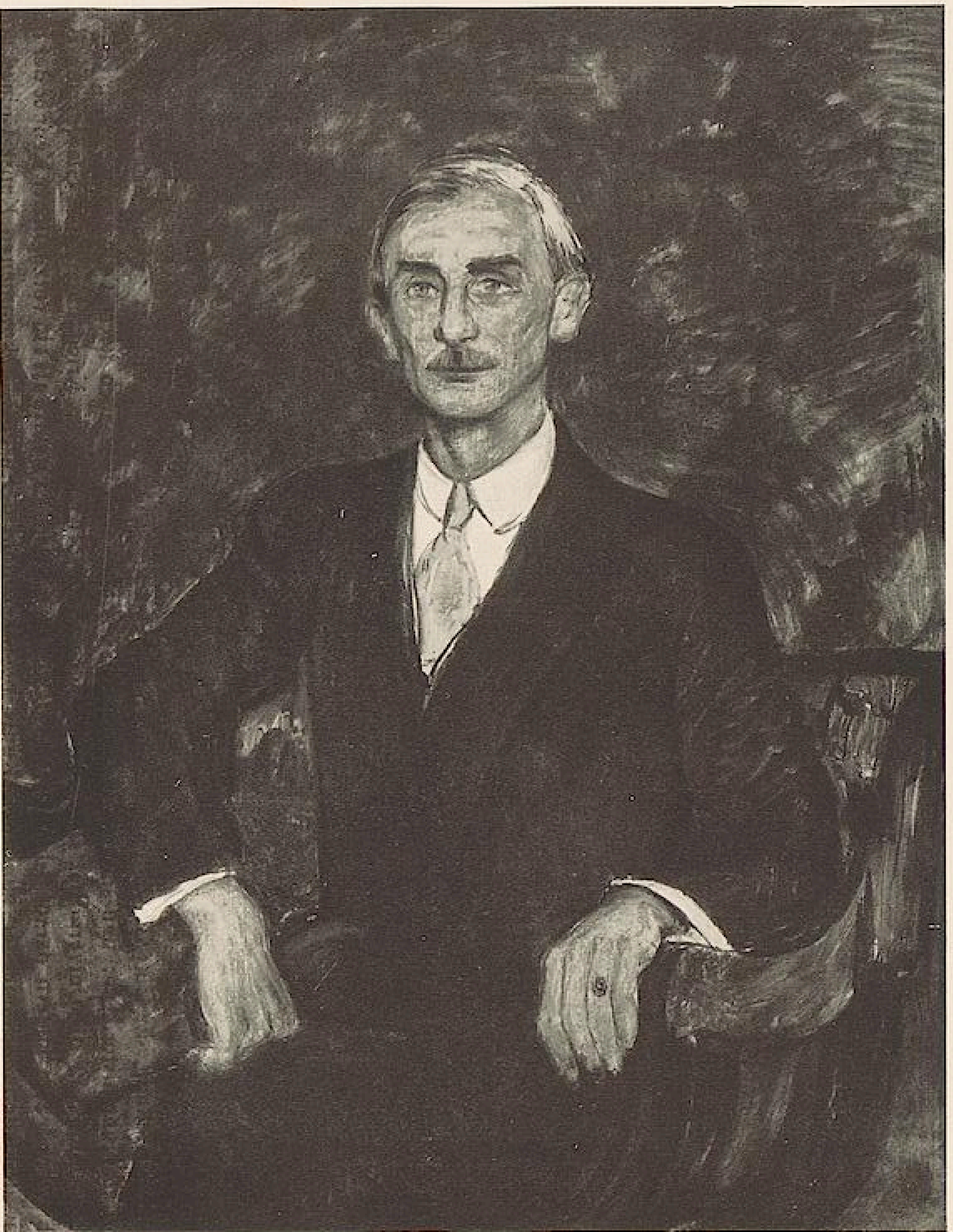
Der Gesamteindruck ist der einer Romanze, die von blauen Tagen und Nächten singt. Immer dahinschwimmend in einer feinen Sinnlichkeit. Diese Kunst nur geistreich zu nennen, wäre zu wenig. In ihrer Melodik ist Lebensgefühl, ist nicht nur Reiz, sondern auch Richtigkeit. Der schöne Vortrag ist um Wahrheit bemüht, er versteht Lebendiges zu übertragen und zu gestalten. Die Skala, die Meid beherrscht, hat nicht viele Stufen, sie ist begrenzt. Innerhalb dieser Beschränkung aber sind die Wirkungen rein und ohne Dissonanzen, ist die Hand sicher und das Auge klar. Eine angeblich unzeitgemäße Kunst. Aber sie wirkt in keiner Äußerung altmodisch oder überholt. Sie überzeugt — in all ihrer Bescheidenheit — nach wie vor, obwohl sie dem verkrampften Leben im heutigen Deutschland ein wenig so gegenübersteht, wie Somoffs Kunst sich zu der Geistigkeit des revolutionierten Rußlands verhält. Karl Scheffler.



HANS MEID, MONDNACHT. 1927



HANS MEID, ITALIENISCHES NACHTSTÜCK. 1928



HANS MEID, HERRENBILDNIS. TEMPERA. 1929



SEIFFERT-WATTENBERG, HANNOVER,
SCHLAFENDES KIND

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER
AUSGEZEICHNET MIT DEM N. N.-PREIS



MAX NEUMANN, BERLIN,
KLOSTER IN PALERMO

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER
AUSGEZEICHNET MIT DEM GÜNTHER-WAGNER-PREIS

CURT GLASER

ZU SEINEM FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAGE

Die besondere Stellung, die Curt Glaser unter seinen Kollegen, den Kunsthistorikern, und in der Öffentlichkeit einnimmt, ist einmal auf die Universalität seiner Interessen zurückzuführen und zum andern darauf, daß er sich gleich intensiv mit der alten und mit der modernen Kunst beschäftigt. Gegenwärtiges und Vergangenes, Fernes und Nahes ist ihm nicht zweierlei; für ihn ist große Kunst den Bedingtheiten von Zeit und Raum im Kern nicht unterworfen.

Bezeichnend für Glaser ist, daß er den medizinischen Doktorgrad erwarb, bevor er sich dem Studium der Kunstgeschichte zuwandte. Als Kunsthistoriker hörte er zuerst bei Wölfflin und beschäftigte sich zunächst mit der alten deutschen Kunst. Seine Doktorarbeit galt dem älteren Holbein. Die Hauptfrucht ist aber das im Verlage Bruckmann in mehreren Auflagen schon erschienene Buch über „Die altdeutsche Malerei". In diesem sehr gründlichen Werk zeigt Glaser aufs schönste seine Gabe, zu ordnen, Einzelergebnisse in einen klaren Bezug zueinander zu bringen und aus den Teilen ein Gesamtbild zu gestalten.

Von der Theorie ging Glaser zur Museumspraxis über, als er Assistent Max J. Friedländers am Staatlichen Kupferstichkabinett wurde. Dort beschäftigte er sich aber nicht mit der altdeutschen Graphik; er hatte vielmehr die Abteilung für moderne Graphik zu betreuen. Das führte ihn zum Studium der europäischen Graphik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts und setzte ihn in den Stand, entscheidend teilzunehmen am Ausbau dieser Sammlung im Berliner Kupferstichkabinett, die heute vielleicht die beste ihrer Art in Deutschland ist. Die Erfahrungen wurden wieder in einem Buch niedergelegt, in der „Graphik der Neuzeit", die im Verlag Bruno Cassirer erschienen ist. Auch in diesem Buch herrscht der geborene Ordner, der den Erscheinungen den rechten Platz anzuweisen versteht. Es kommt um so überzeugender zum Ausdruck, als dieser Stoff der Ordnung hartnäckig widerstrebt und als er nicht nur nach Ländern und Zeiten, sondern auch nach Techniken zu sichten war.

Noch vor dem Krieg unternahm Glaser eine Reise nach Ostasien. Er kehrte als ein vorzüglicher Kenner der inzwischen zu hohem Ansehen gekommenen Kunst Chinas und Japans zurück. Immer mehr erwarb er sich die Gabe, durch das nur Stilistische auf das entscheidend Künstlerische zu blicken. Kunstgeschichte treiben, das hieß für ihn: Historische Erscheinungen lebendig machen. Und auch jetzt gab er der Öffentlichkeit wieder Rechenschaft in schönen Büchern, die im Insel-Verlag, in der Bücherreihe des Verlages Bruno Cassirer „Die Kunst des Ostens" und in einem Sammelwerk Springers erschienen sind.

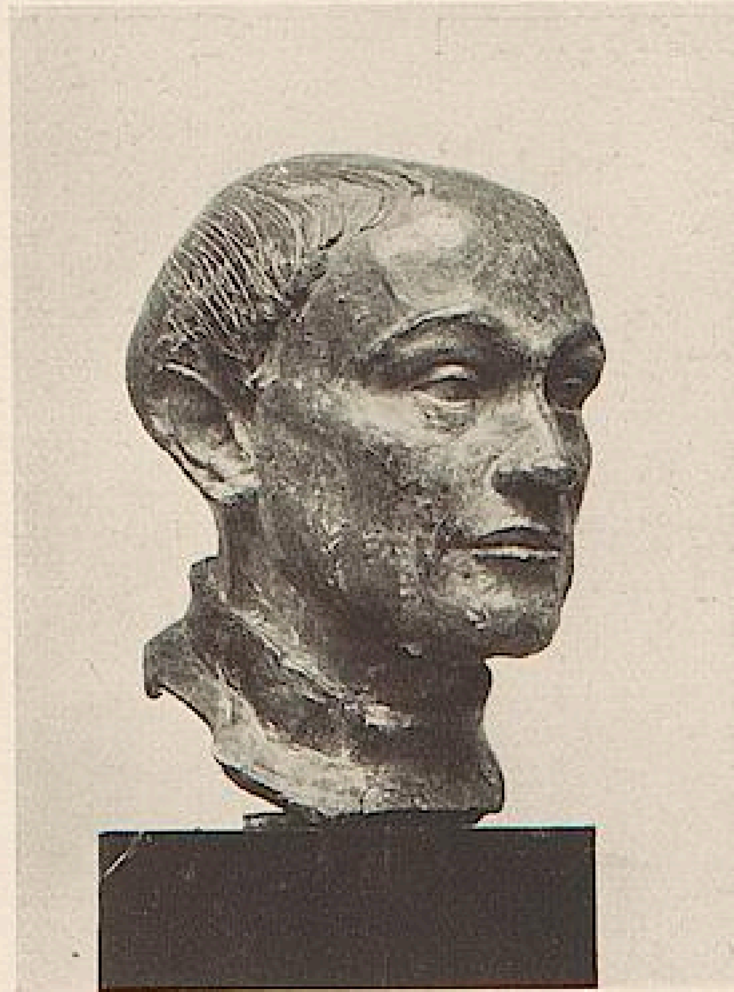
Aus der berufsmäßigen Beschäftigung mit moderner Graphik erwuchs dann von selbst die mit der Malerei der Lebenden. Die Frucht ist ein Buch über die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, das nächstens im Propyläen-Verlag erscheinen wird. Der Kunsthistoriker wurde zum Kunstschriftsteller. Dabei folgte Glaser der Regel, wonach fast jeder Kunstschriftsteller einen Künstler hat, den er besonders verehrt und propagiert. Sein Held wurde Edvard Munch; ihm galt seine ganze Liebe. Darum wurde er nicht nur zu einem Sammler Munchscher Graphik im Kupferstichkabinett und zum Sammler von Bildern des Norwegers in seiner Wohnung, sondern auch zum deutschen Biographen Munchs. Sein im Verlag Bruno Cassirer erschienenes Buch ist so erschöpfend, daß es andere Biographien eigentlich ausschließt.

Nach dem Kriege wurde Glaser die Leitung des Kupferstichkabinetts in Dresden angeboten. Er entschied sich aber für die Nachfolge Peter Jessens, der eben damals von der Leitung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zurücktrat. Da das Kunstgewerbemuseum ins Schloß verlegt wurde, konnte sich diese meistbesuchte und populärste unter den Berliner Bibliotheken nun selbständiger machen. Der Name

wurde in Staatliche Kunstbibliothek umgeändert und das Programm wurde erweitert. Von dem, was Glaser in dieser leitenden Stellung bisher unternommen hat, sind vor allem die Montagsvorträge wichtig geworden. Es sind dort die Probleme der neuen Architektur behandelt und einem sehr interessierten Publikum näher gebracht worden. Für Glaser aber bedeutete auch dieses wieder die Eroberung eines neuen Interessengebietes.

Neben seiner amtlichen und wissenschaftlichen Tätigkeit ist Glaser eifrig als Publizist tätig. Die Leser von „Kunst und Künstler" wissen, daß er einer unserer Hauptmitarbeiter ist, dem wir schöne Beiträge, lebendige Anregungen zu danken haben. In der Tagespresse wirkt er lange schon als Kunstkritiker des Berliner Börsen-Kuriers.

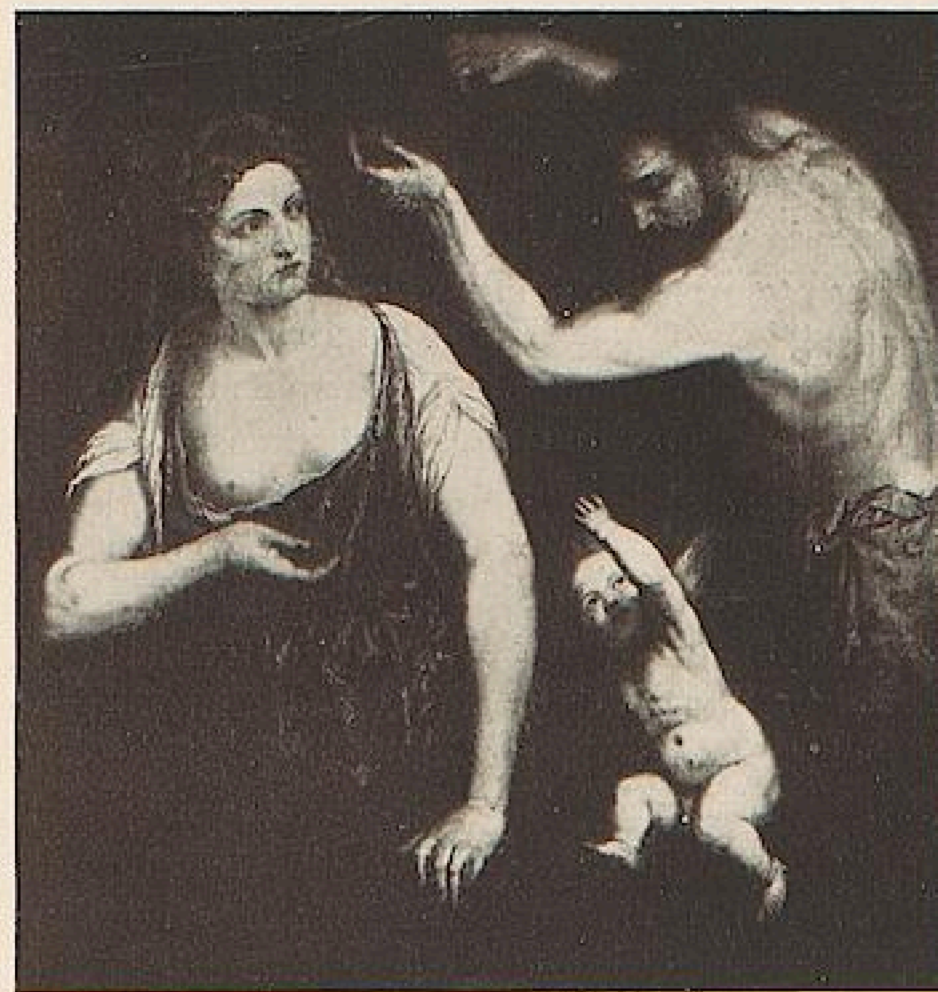
Das ist viel; aber es ist noch längst nicht alles. Man könnte zu der Vermutung kommen, es sei vielleicht zu viel und zu vielerlei. Dem widerspricht aber der Augenschein. In keiner Tätigkeit ist Glaser flüchtig. Überall ist er ein sehr exakter Geist, ein gründlicher Arbeiter, auf den Verlaß ist. Die Wechselwirkung seiner vielen Interessen erweist sich als fruchtbar. Eine ungewöhnliche Tüchtigkeit ist diesem Praktiker der Kunstwissenschaft angeboren und dann systematisch von ihm entwickelt worden. Eine so klar beherrschte Universalität ist selten; eine wissenschaftlich wohlfundierte Kennerschaft, die sich so klug in den Dienst der Zeit stellt, ist es nicht minder. Dieser Geist ist beweglich, obwohl er jeden Schritt vorher prüft, und er weiß andere in Bewegung zu setzen. Nicht zuletzt durch die Geselligkeit seines Hauses, die es Menschen gleichen Interesses ermöglicht, sich zu finden, zu befruchten und gemeinsam zu arbeiten. So darf man denn von der Tätigkeit dieses immer Tätigen, in dessen Naturell Tun und Denken sich so nützlich ergänzen, und der jetzt auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit steht, vieles und vortreffliches noch erwarten. Wo diese Hoffnung, diese Gewißheit ausgesprochen werden kann, bedarf es nicht besonderer Glückwünsche, denn ein solcher Mann ist selbst seines Glückes Schmied. Karl Scheffler.



A. ZSCHOCKE, BERLIN
BILDNISKOPF ERICH HECKEL
AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HANNOVER
AUSGEZEICHNET MIT DEM TRAMMPREIS



LUKAS CRANACH D. Ä., BILDNIS



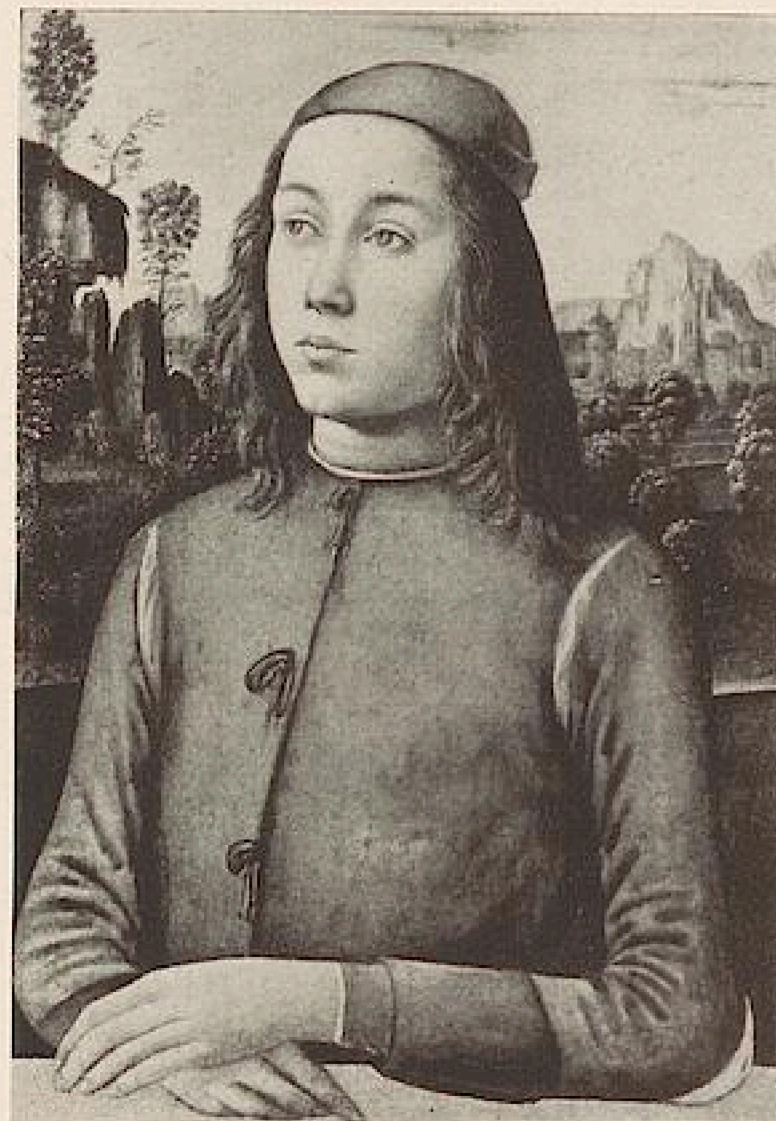
PARIS BORDONE, MARS UND VENUS

AUS DEN BESTÄNDEN LENINGRADER MUSEEN UND SCHLÖSSER. II. TEIL
VERSTEIGERUNG IN RUDOLF LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS AM 4. U. 5. JUNI



ZENOBIO DI MACHIAVELLI, MADONNA

SAMMLUNG MAITLAND FULLER GRIGGS



PINTORICCHIO, BILDNIS

SAMMLUNG ERNST ROSENFELD

AUSGESTELLT IN DER LEIHAUSSTELLUNG PRIMITIVER ITALIENER BEI M. KNOEDLER & CO., NEW YORK

CHRONIK

ECHT UND FALSCH

In einer Reihe von Aufsätzen, die er in der „B. Z. am Mittag" erscheinen läßt, setzt sich Max Deri energisch für die Abschaffung der Kunst ein. Er argumentiert folgendermaßen: Wenn die Reproduktionstechnik und die Fälscherkunst ihre Methoden so vervollkommnet haben, daß ihre Erzeugnisse von echten Werken nur noch sehr schwer unterschieden werden können, wozu dann der Streit? Dann sind sie für den Durchschnittsbetrachter und in manchen Fällen sogar für den Kenner ein vollwertiger Ersatz der Originale, und man soll zufrieden sein, daß ihre Zahl vermehrt wird.

Dieser eigenartige Erzieher zur Kunst wünscht sich nichts besseres, als daß die Fälscherindustrie sich als ein ehrliches Handwerk etablieren möge, um so viele Memlings und Corots und Van Goghs zu fabrizieren, wie die Menschen nur haben mögen. Den Wert des Originals schätzt er nicht höher ein als den Seltenheitswert einer Briefmarke oder den Autogrammwert eines berühmten Gedichtes.

Braucht man solchen hahnebüchen kunstfeindlichen Unsinn zu widerlegen? Man braucht es nicht, — und man kann es nicht. Einem unmusikalischen Menschen wird man so wenig den Unterschied der Klangfarben erklären können wie einem unvisuellen Menschen den Unterschied zwischen einem Original und einer Kopie oder Fälschung. Denn das, wofür Deri sich einsetzt, ist längst verwirklicht. In allen großen Galerien der Welt stehen tagaus tagein die Kopisten und fabrizieren so viele falsche Botticellis und Rembrandts zu billigen Preisen, wie nur gewünscht werden. Je treuer die Kopien sind, um so grausamer wirken sie in ihrer schattenhaft unlebendigen Existenz neben dem Original, das sie dem stumpfen Auge zu ersetzen scheinen.

Wer die Kunst liebt, der sollte dahin wirken, daß den Kopisten das Handwerk gelegt wird. Sie stören mit ihren Staffeleien den Kunstgenuß in den Museen, und ihre Arbeit wirkt kunstfeindlich, indem sie den schaffenden Künstlern die ohnedies schon geringe Absatzmöglichkeit beschränkt. Ebenso kunstfeindlich wirken die angeblich originalgetreuen Reproduktionen nach modernen Gemälden, die heute zahlreich angefertigt werden. Sie sind fatal, weil sie etwas vortäuschen wollen, was sie nicht sind, indem sie mit bedrucktem Papier Leinwand und Ölfarbe nachahmen.

Die Einmaligkeit des Kunstwerks widerspricht der kommunistischen Idee von dem Gemeinschaftsbesitz an den Werken bildender Kunst, die das eigentliche Leitmotiv Deris ist. Aber er geht sogar so weit, das Kunstwerk im öffentlichen Besitz für einen Überrest kapitalistisch denkender Epochen zu erklären. Auch die Museen sollten nach seiner Meinung nicht mehr teuren Originalen nachjagen, sondern sich mit billigen Kopien begnügen. Er nennt als Pionier künftiger Museumsform die Aufstellung einer Nachbildung der Stock-

holmer St. Jürgen-Gruppe in Lübeck, und empfiehlt Galerien von Kopien, indem er scheinbar ganz vergißt, daß es in aller Welt seit langer Zeit Abgußsammlungen für Studienzwecke gibt.

Nichts peinlicher, als wenn solche Abgußsammlungen mit Sammlungen von Originalen gemischt werden, wie es einmal in Oslo in der Abteilung italienischer Renaissance-Kunst versucht worden ist. Nichts verabscheuungswürdiger, als wenn ein großes Kunstwerk wie der Bamberger Reiter von einer Metallwarenfabrik in fünf verschiedenen Größen als Bronzeguß auf den Markt gebracht wird.

Es mag Leute geben, die sich darüber freuen, daß nun der Bamberger Reiter, wie einst der Colleoni — dessen Original immerhin aus Bronze ist —, in tausend Bürgerhäusern stehen wird, wie Deri zufrieden ist, daß angeblich 6000 falsche Corots in Amerika ebenso vielen Menschen eine beinahe echte „Corot-Freude" bereiten. Wir wollen diesen Leuten ihr Vergnügen nicht stören, so lange sie unserer Sphäre fern bleiben. Aber die Denkweise, die Deri vertritt, schließt eine Gefahr für die Kunst in sich. Die Achtung vor dem Original geht verloren, und dieses wird in seiner Existenz bedroht. Es gibt heute nicht wenige Architekten, die ihren Straßendurchbrüchen jedes Baudenkmal der Vergangenheit opfern würden. Sie erklären, man könne es vor dem Abbruch photographieren, man könne es sogar anderswo wieder aufbauen. Wie solche neu-alte, solche gefälschte Baudenkmäler aussehen, das wissen wir aus mehr als einer schlimmen Erfahrung. Für das Derische Kunsterlebnis mögen sie genügen. Uns anderen sind Fälschungen ein Greuel, wie alle schlechte Kunst, denn die Reinheit des Grundgefühls ist die Vorbedingung der echten künstlerischen Leistung.

BAYRISCHE KUNSTPOLITIK

Bayern hat im Museum von Brooklyn eine Kunstausstellung veranstaltet, eine Ausstellung mit Werken von Stuck, Zügel, Habermann, Diez, Hummel usw. Der Erfolg ist so, wie man es vorhersehen konnte. Die New York Evening Post nennt die Ausstellung „eine Erinnerung an das Ende des vergangenen Jahrhunderts". Die New York American schreibt: „München ist offenbar außerhalb des künstlerischen Lebens Deutschlands geblieben." Im World steht: „Die Bayern erbringen den Beweis, daß München rückständig bleibt. Das Leben hat dort noch nicht wieder seine Schöpferkraft gefunden. Die Ausstellung ist mehr ein Zeichen von Hartnäckigkeit als von Begeisterung. Sie zeigt gewisse Fähigkeiten, aber sie ist langweilig."

War es nötig, den Partikularismus so weit zu treiben, daß die Blamage im Ausland öffentlich bescheinigt werden mußte? Es ist noch immer guter Brauch gewesen, Familienzwistigkeiten zu Hause auszutragen. In Deutschland mag München seinen Ruf als Kunststadt verteidigen. Es tut es zur Zeit, indem es tüchtige Künstler auf die verwaisten Posten seiner Akademie zu berufen versucht. Das ist sein gutes Recht. Nach außen aber sollte es nur eine deutsche Kunst geben. Jede Auslandsausstellung sollte sich der Verantwortung bewußt sein, die sie übernimmt. Man weiß in Amerika scheinbar besser als in München, was deutsche Kunst ist. In München aber sollte man aus diesem Mißerfolge lernen und die bayrischen Belange nicht über die Grenzen hinaustragen, wo dieses fatale Wort nicht verstanden wird.

Man sollte lernen. Aber man scheint es bisher nicht getan zu haben. Denn nun ist auch Stockholm mit einer bayrischen Kunstausstellung beglückt worden. 133 graphische Blätter werden im Nationalmuseum gezeigt, Blätter von Beier, Burkart, Caspar, Doll, Geibel, Graf, Graf-Pfaff, Gött, Haider, Heise, Heubner, Jutz, Lehner, Marxmüller, Nückel, Pietzsch, Pohle, Rausch, Scheller, Schiestl, Schinnerer, Schultheiß, Schönleber, Thiel, Troendle, Trumm, Trumm-Witzel, Unold und Winkler. Daneben war einiges von Beckmann, Grosz, Heckel, Kokoschka, Kubin, Lehmbruck, Marc, Meidner, Nolde und Pechstein zugelassen. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich eine Vorstellung zu machen, und man kann gewiß sein, daß dem Ansehen deutscher Kunst im Ausland so mehr geschadet als genützt wird.

DER LIONARDO VON CANSAS CITY

Zu einer blutigen Kulturparodie wächst sich ein Prozeß in Amerika aus, der um eine Echtheitsfrage geführt wird. Der Prozeß ist angestrengt worden von Mrs. Hahn gegen Sir Joseph Duveen, dem bekannten New Yorker Kunsthändler.

Mrs. Hahn besitzt ein ihrer Familie angeblich seit mehr als hundert Jahren gehörendes Bild, das der „Belle Ferronnière" des Louvre, die von den einen Lionardo da Vinci, von anderen dem Boltraffio zugeschrieben wird, auffallend gleicht. Sie wollte dieses Bild durch den Kunsthändler Hug in Cansas City an das Museum von Cansas City für 250000 Dollars verkaufen. Der Verkauf kam nicht zustande, nach Auffassung der Klägerin, weil Duveen das Bild für eine Kopie erklärt hatte.

Duveen hatte sich nur privat geäußert, ohne das Bild in Cansas City selbst zu kennen. Als er das Bild dann gesehen hatte, gab er Mrs. Hahn eine ausführliche schriftliche Begründung seiner Auffassung.

Mrs. Hahn verklagt nun Duveen auf Grund eines Gesetzes, das in Amerika „Slander of titel" oder „Slander of property" genannt wird. Sie forderte eine Entschädigung von 500000 Dollars.

Die Jury, vor der die Verhandlungen geführt werden, besteht aus zwölf Geschworenen, von denen einer ein Buchhalter, ein anderer Hemdenschneider, ein dritter Tapezierer, ein vierter Agent, ein fünfter Rechnungsführer ist, usw.

Nach amerikanischem Recht muß Duveen sich nun als Zeuge gegen sich selbst vernehmen lassen, er ist gezwungen, die schulmeisterlichen, oft beleidigenden Fragen des gegnerischen Rechtsanwalts Miller lediglich mit Ja oder Nein zu beantworten und so den zwölf „guten und getreuen Männern" den Beweis zu erbringen, daß der „Lionardo von Cansas City" eine Kopie ist.

Als Sachverständiger für Mrs. Hahn wurde ein russischer Maler Chernoff vernommen. Er setzte der Jury auseinander, daß primitive Maler solche seien, die „sehr viele Eier zu ihrer Farbe verwenden, aber sehr wenig Perspektive für ihre Malerei". Auch zugunsten der Klägerin lautete das Gutachten eines „offiziellen Kunstsachverständigen der französischen Gerichtshöfe bei öffentlichen Versteigerungen und

gesetzlichen Schätzungen". Es stellte sich heraus, daß er weder Bücher über den Gegenstand, noch die bekanntesten Galerien in Europa kennt.

Als Sachverständige für Duveen wurden vernommen: R. Langden-Douglas, ehemaliger Direktor der Irish National Gallery in Dublin (persönlich), Bernhard Berenson in Florenz (Verlesung), Sir Charles J. Holmes, Direktor der National Gallery in London (Verlesung), F. Schmidt-Degener, Direktor des Amsterdamer Rijksmuseums (Verlesung), Roger E. Frey, Kurator im Metropolitan Museum, New York (Verlesung) u.a. Diese Sachverständigen stimmten darin überein, daß das Hahnsche Bild offenbar die Kopie einer Kopie und wahrscheinlich aus dem achtzehnten Jahrhundert ist.

Das Verfahren geht weiter. In Europa ist ein solcher Prozeß und eine solche Prozeßführung schwer vorstellbar. Die Zeitung „The New York American" (das Blatt nennt sich selbst „The paper for poeple who think", wird in der Öffentlichkeit aber vielfach genannt „The paper for poeple who think that they think") fragt: „Angenommen, du hast die Venus von Milo im Louvre gesehen und jemand sagt zu dir, die Statue sei nicht echt, er habe die echte — was soll man sagen?"

H.P.

*

BERICHTIGUNG

In dem Aufsatz des vorigen Heftes über die Ägyptische Ausstellung der Galerie Dr. Burg sind zwei Druckfehler zu berichtigen: Seite 284, letzte Zeile, muß es heißen „Block und Menschengestalt"; und Seite 286, erste Zeile des letzten Absatzes muß statt Schmuckpaletten „Schminkpaletten" stehen.

DER ILLUSTRIERTE GESAMTKATALOG DER REICHSDRUCKE

Die Reichsdruckerei legt zu einem stattlichen und drucktechnisch sehr sorgfältigen Bande vereinigt, in kleinen und außerordentlich scharfen Abbildungen über tausend graphische Blätter vor, die sie bisher zum Druck gebracht hat. Dies Nachschlagewerk für den Kunst- und Buchhändler, für den Sammler und Kunstfreund gibt Zeugnis von dem ganz einzig dastehenden Versuch, Qualität und Massenabsatz einander anzunähern. Mit dem Beginn des photographischen Zeitalters ist die Bedeutung des Stichs sehr stark zurückgegangen; durch ein Druckverfahren wie das der Reichsdruckerei beginnt er seinen Platz wieder einzunehmen. Dürer und Rembrandt vermögen aus Schlagworten der Bildungssprache wieder zu gesättigten Vorstellungen zu werden. Man möge das nicht verachten. Auch die Abteilung „Deutsche Männer, deutsche Stätten" verdient einen Ausbau, der unseren öden Schul- und Verwaltungsräumen zu einer Auffrischung verhelfen könnte. Wenn man zu dem auch historisch umfassend angelegten Programm Wünsche aussprechen darf, so seien sie unter dem Vorbehalt ausgesprochen, daß schon das Vorliegende bewundernswert ist. Nicht im Sinne der Vollständigkeit, sondern wegen ihres repräsentativen Charakters vermißt man bei Schongauer die Maria vor der Mauer und eines der bedeutenden Goldschmiedeblätter (Räucherfaß oder Krummstab), bei den Italienern etliche von den bedeutenden Zeichnungen des Berliner Kabinetts (etwa Lorenzo Monaco und Signorelli). Vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts an können wir uns nicht mehr ganz einverstanden erklären: Frankreich und England sind hier schon vom Standpunkt des Publikums her ausgewählt, ihr Schaffen wird in Hinsicht auf den Salon vorgeführt. Darum fehlen Blake und Flaxman ebenso wie in Deutschland Runge, Friedrich und Olivier, die viel mehr bedeuten als Bartolozzi und Ludwig Richter. Hier muß zu dem feinen historischen Instinkt ein entschlossener, von der Gegenwart erfüllter Geist treten. Dann wird das zweite Tausend neuer Reproduktionen zu dem Besten zählen, was deutscher Kulturwille geschaffen hat.

Alfred Neumeyer.



FRAGONARD, BILDNIS Mlle GÉRARD. ZEICHNUNG



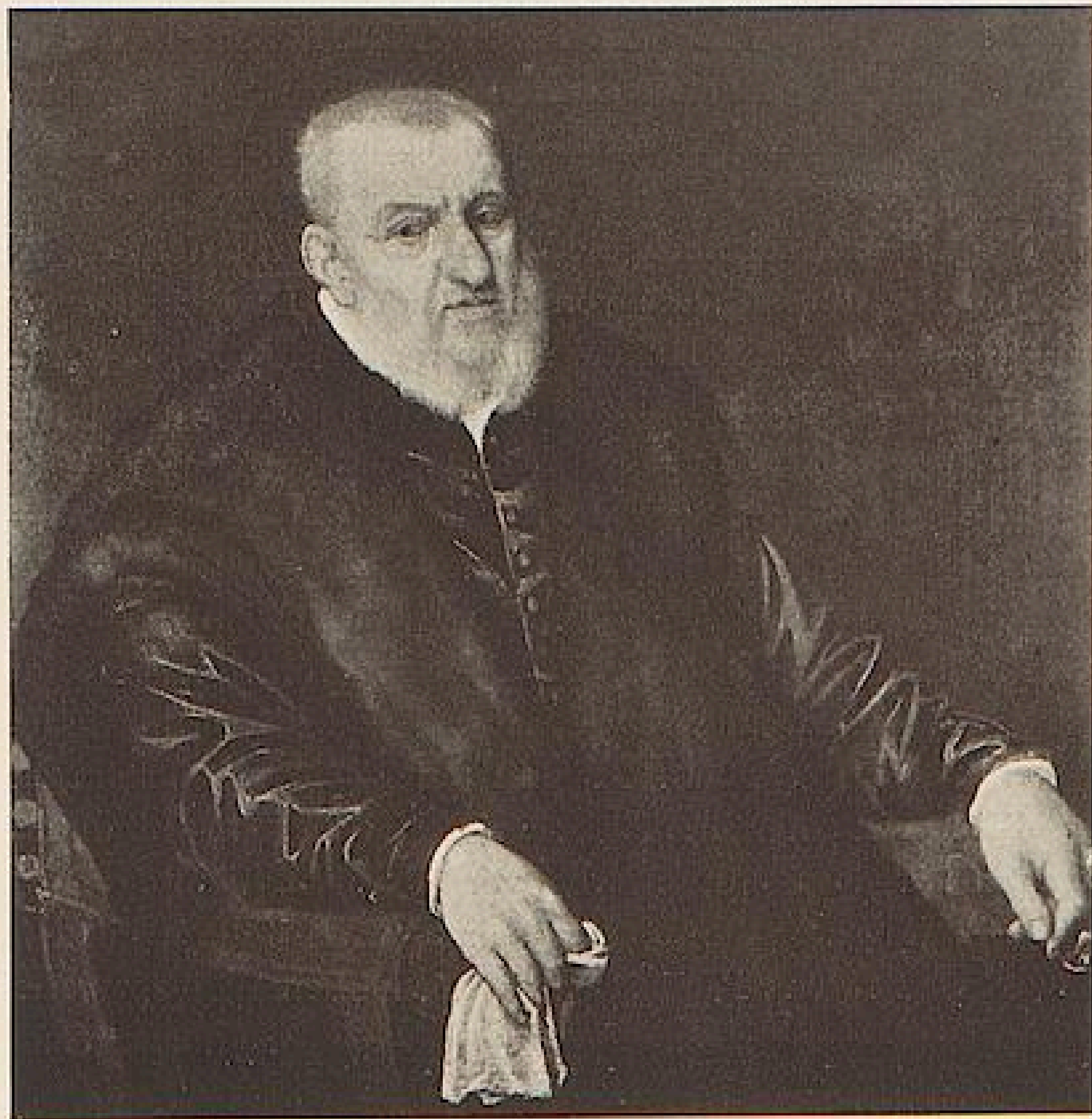
LA TOUR, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

KOLLEKTION MARIUS PAULME, VERSTEIGERUNG AM 13. MAI BEI GEORGES PETIT, PARIS

LIEBERMANN UND CORINTH IN WIEN

Eine kleine Slevogtausstellung war im Winter dieses Jahres vorausgegangen; jetzt im Frühling lernt das Wiener Publikum fast gleichzeitig die beiden Künstler, die das Berliner Kunstleben durch so viele Jahre so stark beherrscht haben, durch umfangreiche und sorgfältige Ausstellungen kennen. Die geschlossenere Darbietung ist die Liebermannausstellung, die einen Teil der Jubiläumsveranstaltung des Künstlerhauses bildet; dank dem großzügigen Entgegenkommen vieler öffentlicher und privater Sammlungen ist ein Ganzes zustandegekommen, das wohl nicht alle Höhepunkte der Kunst Liebermanns vereinigt, aber doch in vier Sälen ein gut zusammengestelltes und des Meisters würdiges Bild seiner Tätigkeit als Maler, Zeichner und Graphiker bietet. Für Wien ist diese Ausstellung eine einzigartige Gelegenheit, lange Versäumtes nachzuholen. Die Corinth-Ausstellung des Hagenbundes, durch eine Schau von Aquarellen, Zeichnungen und Graphiken in der Neuen Galerie ergänzt, enthält weniger Hauptstücke aus früheren Jahren, treibt aber dafür die Spätzeit mächtig heraus. Auch hier empfängt Wien etwas Neues und Wichtiges.

Beide Meister lernt es nicht als Werdende, sondern als Gewordene kennen. Liebermann und Corinth werden hier nicht erobert, sondern geschenkt; sie setzen sich nicht aus dem Stückwerk der mehr oder weniger gelungenen Einzelwerke zusammen, sondern stellen sich in jener organischen Ganzheit, in jener Geschlossenheit dar, die die Gestalten der großen alten Meister so zwingend macht. Das ist weniger und mehr, als die Künstler in ihrer deutschen Heimat gelten: weniger, weil nur das selbst Erarbeitete zu einem Stück der Geistigkeit des Empfängers werden kann; mehr, weil die Künstler durch die Konzentriertheit der lange aufgesparten Wirkung mythologisiert werden, weil ihre ungeheure Bedeutung innerhalb der Malerei eines halben Jahrhunderts mit einem Schlage sichtbar wird.



TIZIAN, BILDNIS EINES VENETIANISCHEN EDELMANNS

AUSSTELLUNG VENETIANISCHER KUNST IN DEN VAN DIEMEN GALLERIES, NEW YORK

Dieser Eindruck ist um so stärker, als Potenzen ihrer Art in der gleichzeitigen Wiener Kunst durchaus fehlen. Die Generation Liebermanns streift noch die der Ringstraßenkünstler, die Corinths entspricht ungefähr jener, in der in Wien Klimt die stärkste Persönlichkeit gewesen ist. Der Gegensatz ist schlagend. Während die Berliner Künstler ihre ganze mächtige Lebensfülle in ihre Malerei einbezogen, haben die Wiener aus ihrer Malerei in andere Gebiete hinüber gewirkt; Makarts größter Triumph ist der Festzug über die Ringstraße, und Klimts nachhaltigste Tat ist die Wiener Werkstätte. Beide haben in der Schaffung eines neuen Lebensstils die überschüssigen Kräfte erschöpft, die bei Liebermann und Corinth die Malerei selbst immer tiefer und reicher gemacht haben. Eine solche Beschränkung ist in Wien unbekannt und unerhört. Die beiden Gäste wirken infolgedessen mehr als durch die Vollkommenheit einzelner Leistungen durch die Summe ihrer in ihrer Malerei verdichteten Lebensfülle, die bei dem einen als unerschöpfliches gesundes Hinströmen, bei dem anderen als vulkanische Eruption zutage tritt. H. T.

NEW YORKER AUSSTELLUNGEN

In New York wurden drei interessante Ausstellungen alter Bilder veranstaltet. Knoedler zeigte eine Leihausstellung von primitiven Italienern, zweiundzwanzig ausgewählte Stücke, unter denen sich Werke von Pesellino, Mantegna, Crivelli, Filippo Lippi, Botticelli, Bellini befanden. Van Diemen stellte aus eigenem Besitz eine bemerkenswerte Ausstellung venezianischer Meister zusammen, in der Tizian mit zwei bedeutenden Porträts vertreten war. Das 1561 datierte Selbstbildnis mit der Aufschrift aetatis 84 bestätigt das vielfache angezweifelte Geburtsdatum des Meisters und damit die Tatsache seines fast hundertjährigen Lebens. Auch das Porträt eines alten Edelmannes ist ein bedeutendes Werk aus der Spätzeit des Meisters. Die Reinhardt Galleries veranstalteten zu gleicher Zeit eine Leihausstellung alter und neuer Meister, die von Memling, Cranach, Rembrandt, Vermeer bis zu Manet, Renoir, Cézanne und Matisse, Derain, Picasso reichte.

NEUE RADIERUNGEN VON LIEBERMANN

In den letzten Monaten hat Max Liebermann vier neue Bildnisse radiert: den bekannten Berliner Arzt Prof. Dr. v. Bergmann im Auftrage seiner Schüler, den holländischen Kunsthistoriker Hofstede de Groot für eine Anzahl holländischer Kunstfreunde, den Altphilologen der Berliner Universität Professor Dr. Werner Jäger, ebenfalls für dessen Schüler, und den Dichter Heinrich Mann.

EIN MANET-KATALOG

Der Verlag Bruno Cassirer bereitet im Verein mit „Les Beaux Arts“ in Paris einen vollständigen Oeuvre-Katalog Edouard Manets vor, der, neben einem kritischen Verzeichnis, alle Bilder, Pastelle und Aquarelle reproduzieren wird. Der Verlag wird den Besitzern von Werken Manets für geeignete Angaben und für die Einsendung von Photographien sehr dankbar sein.

AUSSTELLUNG VON BUCHEINBÄNDEN IN DER PARISER NATIONAL-BIBLIOTHEK

Die Vereinigung der Nationalen Bibliotheken stellte einen Teil ihrer kostbaren Bucheinbände aus, einen ängstlich gehüteten Schatz, der dem großen Publikum sonst nicht zugänglich ist. Unter Hunderten von Einbänden ist mit liebevollster Sorgfalt eine Auswahl getroffen worden, um in glanzvoller Weise eine Kunst zu zeigen, deren Meisterwerke fast ausnahmslos französischen Ursprungs sind.

Die Ausstellung umfaßte die frühesten Zeiten (fünftes und sechstes Jahrhundert) bis zum Beginn der romantischen Epoche, die im kommenden Jahr in einer besonderen Ausstellung gezeigt werden soll.

Die erste Gruppe besteht aus alten geistlichen Büchern, deren Deckel aus Elfenbein und Goldschmiedekunst im Stil der frühen illuminierten Handschriften gearbeitet sind. Es folgt eine Auswahl der von den „Bindern" des Mittelalters mit ihren Platten aus rohem Material und den sehr einfachen Ornamentierungen hergestellten Arbeiten. Einige Einbände aus dem fünfzehnten Jahrhundert in Blindstempeldruck vervollständigen sie.

Gold und Farbe halten mit den ersten königlichen Einbänden aus der Zeit Ludwigs des Zwölften ihren Einzug, wobei italienische Einflüsse einen immer größeren Boden gewinnen.

Aldo Manuce der Ältere ist der Schöpfer von Modellen, an denen Grolier sich inspiriert: durch Kunsthandwerker, die zuerst von jenseits der Alpen verschrieben wurden, läßt er die ersten Meisterwerke herstellen. Von ihnen zeigt unsere Ausstellung eine einzig in der Welt dastehende Sammlung.

Den Fußstapfen Geofroy Torys, Groliers und seines Rivalen Thomas Mahieu (Maioli) folgend, werden Franz der Erste, Heinrich der Zweite, Catarina von Medici, Diane de Poitiers, der Konnetable von Montmorency, der Kardinal von Lothringen, Marc Laurin, J. A. de Thou und noch viele andere leidenschaftliche Förderer der Buchbinderkunst. Ihnen verdanken wir Pariser und Lyoner Arbeiten von höchster Qualität. Gegen Ende der Regierung Karls des Neunten läßt sich deutlich ein neuer Ornamentierungsstil feststellen, für dessen Schöpfer Clovis Eve gilt und der „à la fanfare" benannt wurde. Unter Heinrich dem Vierten und Ludwig dem Zwölften kommen die reichvergoldeten Ganzledereinbände mit Blumenmuster auf. Im siebzehnten Jahrhundert feiern Florimond Badier, der mysteriöse Le Gascon und ihre Schule mit ihren florealen Ornamenten in Handstempeldruck Triumphe. Allmählich aber wurde der Luxus dieser Verzierungen so übertrieben, daß eine Reaktion die Folge war, die in den sogenannten „jansenistischen" Einbänden und in der Rückkehr zu einfachen Ornamentierungen ihren Ausdruck fand. Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts sondern sich klar zwei Typen voneinander: erstens die Einbände mit gemusterten Aufteilungen aus Blumen, Blattwerk und Goldpunktierungen, deren Schöpfer Le Mounier und die Padeloup sind; zweitens die Einbände mit spitzenartigen Verzierungen, die von Douceur, den Padeloup, Dérome und ihren Schülern bis ins Unendliche variiert wurden, indem sie Handstempeldruck und Plattenpressung kombinierten.

Marie Dormoy.

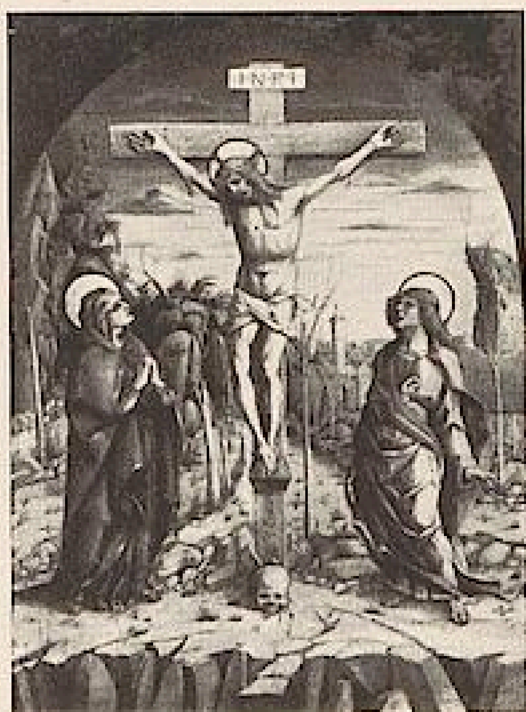
PARISER AUSSTELLUNGEN

Neuerdings häufen sich die gute Einzelausstellungen. Sogar bei Bernheim-Jeune, wo man sich freilich stets an die Allüren der großen Kaufhäuser erinnert fühlt. Hier trat Pascin mit einem seltenen Ensemble von achtzig Gemälden, Kohle- und Federzeichnungen hervor. Seine Mädchen und Frauen verkörpern in den oft gewagten Stellungen, wo nichts mehr zu enthüllen bleibt, eine moderne Evokation des Dixhuitième, dem auch das stets gleichbleibende Niveau technischer Virtuosität entspricht. So viel Pascin enthüllt, er deutet noch mehr an. Seine Ölgemälde sind wie pastelliert und aquarelliert. Ganz anders seine Federzeichnungen. Je nachlässiger und „unbeholfener" der Strich sich gibt, um so schneidender offenbart sich die Spottlust, um so witziger die Ironie.

Auch Georges Rouault bietet selten Gelegenheit zu eingehenderen Einblicken. Um so willkommener die Retrospektive, die ihm die Galerie des Quadre Chemins widmete. Sie umfaßte zwar nur etwa vierzig Guaschen, Aquarelle und Zeichnungen, ließ aber die ganze Tiefe des Bruches erkennen, der ihn von den herkömmlichen Idealen trennte. Dieser Schüler und Sachwalter von Gustave Moreau beherrschte den Griffel mit der Vollkommenheit des akademischen Virtuosen, ehe er sein Können in den Dienst unmittelbaren Ausdrucks stellte.

Nachträglich sei noch die erste größere Ausstellung von Raoul Dufy erwähnt, die von der Galerie La Portique veranstaltet wurde. Seit langem schon traf man in allen kleinen Läden der rive gauche einzelne Bilder von Dufy, diese Ausstellung war aber eine Überraschung, weil sie (nicht viele!) Bilder enthielt, die sich neben dem Besten von Matisse sehen lassen. Meist löst Dufy seine Eindrücke ungezwungen in Arabesken auf. Doch geht er immer wieder von der Wirklichkeit aus. Das unterscheidet ihn von Klee, mit dem er irgendwie verwandt ist. Er hat ein Blau, das er in zauberhafter Weise abwandelt. Es gibt unter seinen gleichaltrigen Landsleuten keinen französischeren Maler. Kein Zufall, daß er auch für das Kunstgewerbe, vor allem für die Mode, tätig ist. Die jüngsten Stoffmuster seiner Hand führen einzelne Baudenkmäler von Paris schon in der halben Welt spazieren.

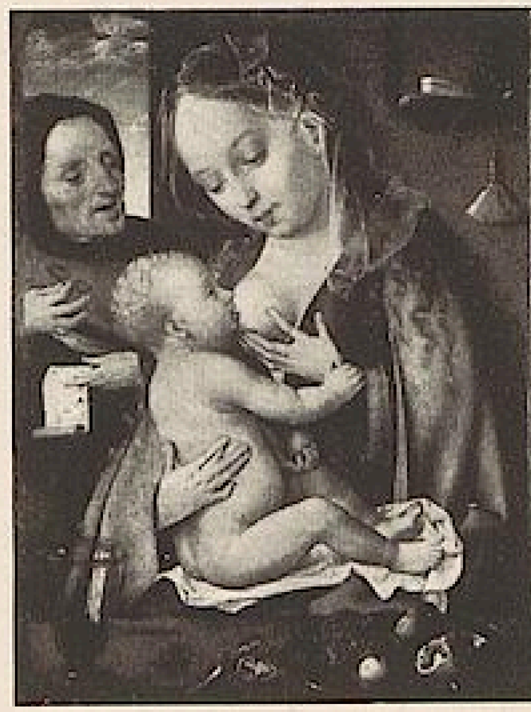
Hermann Ganz.



CARLO CRIVELLI
KREUZIGUNG. 0,78:0,58 m



ANDREA DEL VERROCCHIO
MADONNA. 89:68 cm



JOOS VAN CLEVE
HEILIGE FAMILIE. 42,5:31,5 cm



FRANCESCO COSSA
HEILIGE LUCIA. 80:55,5 cm

AUS DER SAMMLUNG SPIRIDON, PARIS

DIE SAMMLUNG SPIRIDON-PARIS

Die Versteigerung der Pariser Sammlung Spiridon, die für Ende Mai von Paul Cassirer, Berlin, angezeigt wird, darf zu den Ereignissen von internationaler Bedeutung auf dem Gebiete des diesjährigen Berliner Kunstmarkts gerechnet werden. Mit ihrer im letzten Jahre in Amsterdam versteigerten römischen Schwestersammlung hat sie nur die Tatsache gemein, daß das italienische Quattrocento zahlenmäßig am stärksten vertreten ist, während sie dieselbe in der Qualität der Hauptwerke und der Güte der Provenienzen bedeutend überragt. Zeitlich am Anfang stehen vier kleine, stark von Giotto beeinflußte Tafeln und zwei Bilder mit Szenen aus dem Leben des heiligen Eligius von Taddeo Gaddi. Eine Madonna mit Kind, die Lorenzo Monaco zugeschrieben wird, ist so stark übermalt, daß sie erst nach gründlicher Reinigung mit Sicherheit identifiziert werden kann. Meisterhaft ist das Brustbildnis eines jungen Mädchens von Domenico Ghirlandajo, den Tornabuoni-Fresken in Santa Maria Novella nahestehend, und das charaktervolle männliche Porträt von Cosimo Roselli, das von Venturi (VII, 1, 690 f.) gleichzeitig mit den Fresken in Sant'Ambrogio in Florenz um 1485 datiert wird. Eine dem Fra Filippo Lippi zugeschriebene Madonna ist in der formalen Behandlung kaum fein genug, um eigenhändig zu sein, dagegen dürfte die für Verrocchio in Anspruch genommene Madonna mit Kind und Engeln, wie ein Vergleich mit den von Bode, Venturi Berenson u. a. mit Recht als Frühwerke Botticellis bezeichneten gleichartigen Darstellungen in Neapel, Paris und der Sammlung Gardner in Boston erweist, dem Oeuvre des jugendlichen Botticelli (um 1470—72) zugewiesen werden. Von Tafelbildern der Florentiner Schule wären noch die Madonna von Mainardi und einige Marienbilder von Neri di Bicci zu erwähnen. Unter den mittelitalienischen Werken ragt die früher fälschlich Pollajuolo genannte Madonna mit Kind aus dem Kreise des Piero dei Franceschi, die Mariendarstellungen des Antoniazzo Romano (Venturi VII, 2, 268 f.), des Matteo und Benvenuto di Giovanni sowie die Predelle von Giovanni Boccati da Camerino und die Stigmatisation des heiligen Franziskus von Fiorenzo di Lorenzo besonders hervor.

Die oberitalienischen Schulen sind mit einigen Hauptwerken repräsentiert. Allgemein bekannt die ehemals zu einem Altarwerk gehörenden, prächtig erhaltenen Tafeln mit der Darstellung der Heiligen Liberale und Lucia von Francesco del Cossa, die deutlich die unter dem überragenden Einfluß des Piero dei Franceschi stehende Frühperiode des ferraresischen Meisters bezeichnen. Bartolomeo Vivarini ist mit einem umfangreichen Polyptichon von 1490, Carlo Crivelli mit einer ausdrucksstarken Kreuzigung Christi, Giovanni Bellini mit dem „Dogen Lionardo Loredano und seinen Begleitern" (1507), wohl kaum in allen Teilen eigenhändig, Bernardino Luini mit einer farbig sehr reizvollen heiligen Agatha, Defendente Ferrari mit dem Altarbild der Krönung Mariae vertreten.

Besonders reich ist die Sammlung Spiridon an bedeutenden Cassonebildern, die etwa ein Fünftel des gesamten Bestandes umfassen. An erster Stelle stehen die drei Tafeln mit der Darstellung der boccaccesken Novelle des Nastagio degli Onesti (die vierte Tafel befindet sich im Besitz von Lady Watney in London), die nach den Angaben Vasris auf das Jahr 1487 datierbar sind und aus Casa Pucci in Florenz stammen. Es handelt sich um eine Arbeit aus der Werkstatt Botticellis, an der nach Berenson außer dem Meister selbst Sellajo und Bartolomeo di Giovanni mitgewirkt haben. Von Giovanni da Ponte die Truhenfront mit der Darstellung der sieben freien Künste (aus dem Palazzo Toscanelli, Florenz), ferner drei hervorragende Cassonebilder des Anghiarimeisters, deren hohe Qualität von den beiden Cassoni des Parismeisters und der Pollajuolo-Schule, letztere kunstgeschichtlich sehr interessant, nicht ganz erreicht wird.

Den italienischen Werken schließt sich eine kleine Anzahl niederländischer Arbeiten an, unter denen sich ein Hauptwerk der Sammlung befindet: die um 1512 entstandene, sich an Jan van Eycks Luccamadonna anlehnende Heilige Familie des Joos van Cleve (Baldaß, Joos van Cleve, 1925, Nr. 18), das Urbild der in vielen Museen anzutreffenden Wiederholungen desselben Themas von der Hand des Meisters oder seiner Schule.

Werner R. Deusch.



DOMENICO GHIRLANDAJO
JUNGES MÄDCHEN. 44:32 cm



BOTTICELLI, WERKSTATT. MOTIV NACH EINER NOVELLE
1,38:0,82 m



COSIMO ROSSELLI,
SELBSTBILDNIS. 52:33 cm

AUS DER SAMMLUNG SPIRIDON, PARIS

PREISE FÜR ANTIKE KUNST

Es ist eine ebenso merkwürdige wie im allgemeinen wenig bekannte Tatsache, daß die in aller Welt am höchsten verehrte Kunst, nämlich die der klassischen Antike, durchschnittlich den schlechtesten Markt hat. Einer der Gründe dieser höchst auffallenden Erscheinung mag darin zu suchen sein, daß die Meisterwerke antiker Kunst zum weitaus größten Teil als Ergebnis von Grabungen unmittelbar und ohne Vermittlung des Kunsthandels in die großen europäischen Sammlungen gelangten, und daß darum eine Preisbildung nicht erfolgen konnte. Es kommt hinzu, daß überlebensgroße Marmorfiguren sich in moderne Privaträume schwer einfügen. Die Museen stehen also im Wettbewerb ziemlich allein, und man kann es verstehen, daß es dem dänischen Brauer Jacobsen noch vor gar nicht langer Zeit gelungen ist, ein Museum antiker Kunst anzulegen, das neben den berühmten alten Sammlungen wohl zu bestehen vermag.

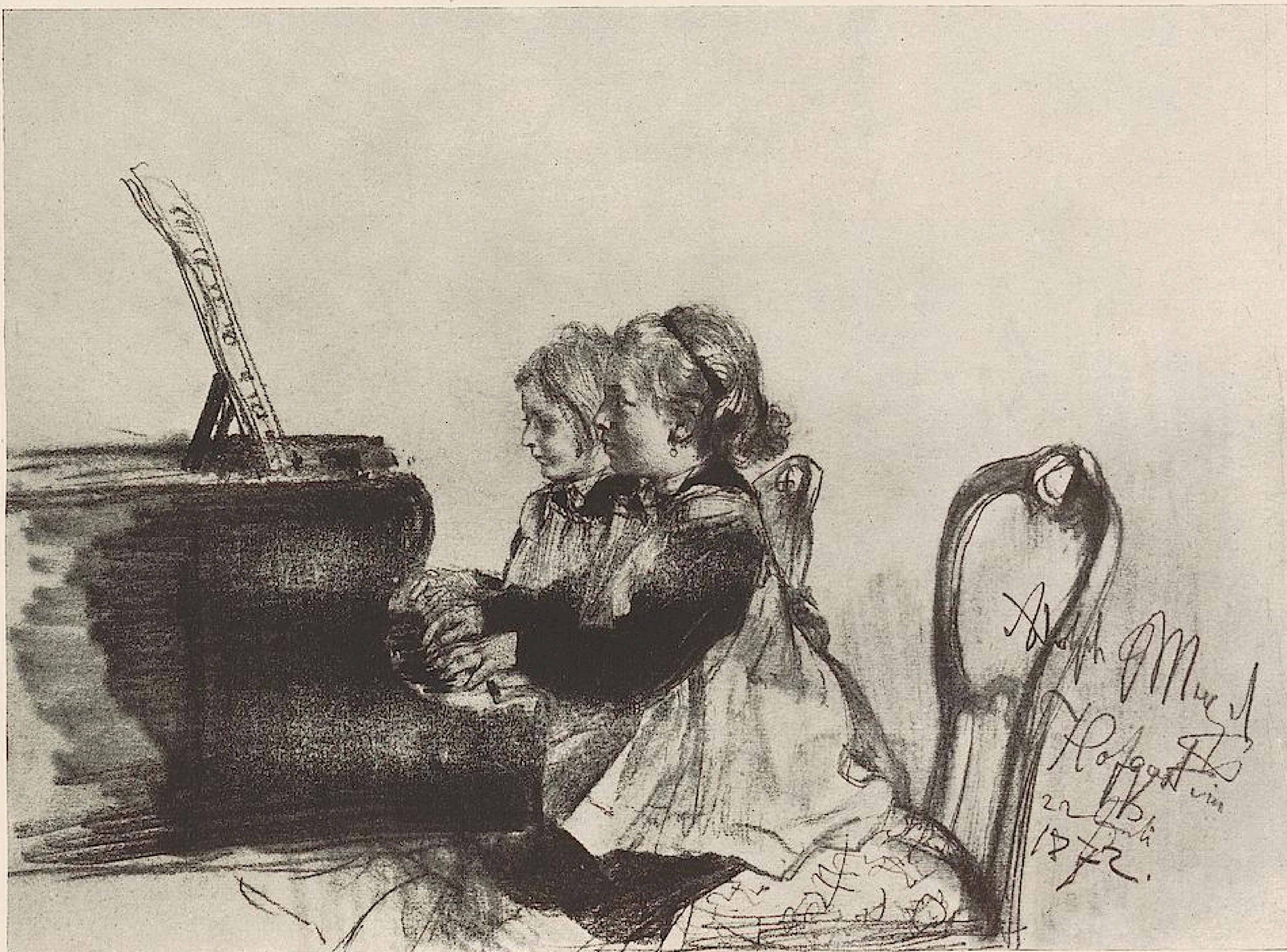
Weniger leicht begreiflich ist es, daß es auch der antiken Kleinkunst an einem festen Markte ebenso wie an einem breiten Sammlerpublikum fehlt. Friedrich von Gans war durch viele Jahre auf diesem Gebiete der einzige Käufer großen Stiles. Seine erste Sammlung bildet heute eine Zierde des Berliner Antiquariums. Seine zweite Sammlung gelangte in den Kunsthandel, und berühmte Hauptstücke sind noch heute unverkauft, Teile dieser Sammlung erwarb Herr Baurat Schiller, wiederum nach Gans der einzige ernsthafte Liebhaber, dessen Schätze ein Jahr lang im Berliner Antiquarium öffentlich ausgestellt waren, um nun bei Lepke versteigert zu werden.

Man konnte gespannt sein auf das Ergebnis dieser Versteigerung, aber wenn man eine sichere Grundlage der künftigen Preisbildung erwartete, so war man insofern enttäuscht, als scheinbar nicht alle Preise, die genannt wurden, auch wirklich bezahlt worden sind, da die Gebote hinter den hohen Limiten zurückblieben. Es können darum weniger die Preise interessieren, die für Stücke von einzigartigem archäologischem Werte, wie die beiden wahrscheinlich phönizischen Goldkronen, für die das höchste Gebot 110000 Mark lautete, genannt wurden, als die mittleren Preise, die für Stücke, wie sie der Handel kennt, bezahlt worden sind. Es gab hübsche goldene Fingerringe für durchschnittlich 200 Mark, schöne antike Halsketten für 1—2000 Mark, reizende Ohrgehänge für den gleichen Preis — nur die beiden entzückenden goldenen Eroten gingen mit 7500 Mark weit darüber hinaus. Unter den Gläsern wurden die Millefiori-Arbeiten, die schon im Altertum sehr begehrt waren, recht hoch bewertet, am höchsten zwei farbige Schalen, für die das Endgebot 14000 Mark lautete, weniger bedeutende Stücke kamen auf 2000 bis 4000 Mark. Die üblichen Gläser, von denen die Sammlung zahlreiche gute Beispiele enthielt, waren für etwa 150 bis 300 Mark zu haben, nur wenige durch besondere Form oder Irisierung ausgezeichnete Beispiele brachten erheblich höhere Summen. Die wenigen Terrakotten waren nicht von sonderlicher Qualität und blieben niedrig im Preise. Die Figur eines stehenden Mädchens mit dem Meisternamen Attinas war für 530 Mark zu haben. Unter den Vasen war das hervorragendste Stück eine attische schwarzfigurige Amphora aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert. Wenn ein solches Stück für 3700, und wenn eine kleinere, vielleicht noch reizvollere Hydria der gleichen Gattung für 1900 Mark verkauft wurden, dann darf man wohl mit Recht behaupten, es sei nichts billiger als antike Kunst. G.

*

Mit der Sammlung Marius Paulme, die am 13. Mai bei Georges Petit in Paris zur Versteigerung gelangt, wird dem Markt eine große Zahl bedeutender Zeichnungen des französischen ahtzehnten Jahrhunderts zugeführt. Vor allem ist Boucher mit nicht weniger als vierundzwanzig Blättern vielseitig und gut vertreten. Unter dem Namen Fragonard findet man neunzehn Nummern verzeichnet. Blätter von Debucourt, Greuze, Huet, Hubert Robert, Portail, Moreau, Oudry, Le Prince, Cochin, Eisen, Guardi verdienen Erwähnung. Neben den Zeichnungen, die übrigens sämtlich in Rahmen ausgeboten werden, gelangen Skulpturen des siebzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts zur Versteigerung. Carpeaux, Clodion, Falconet, Houdon, Pajov, Pigalle nennt der Katalog, den der verstorbene Besitzer selbst bearbeitet hat.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. APRIL, AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ADOLF MENZEL, THERESE UND GRETE HERRMANN BEIM KLAVIERSPIEL. BLEISTIFTZEICHNUNG. 1872

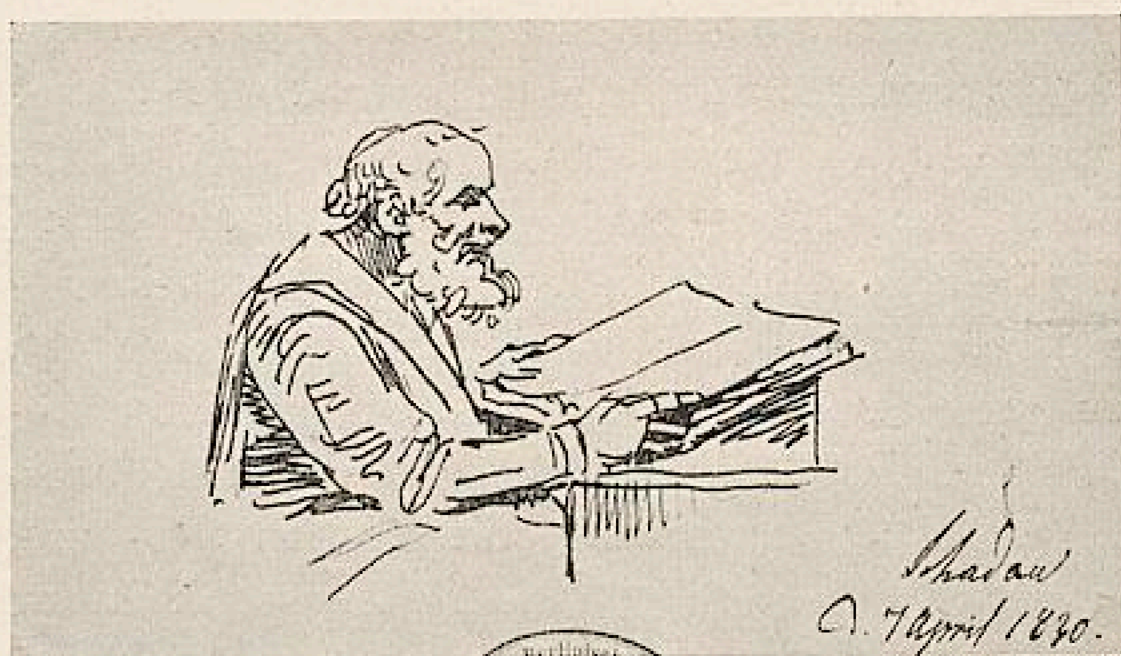
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



HUNDERT JAHRE BERLINER KUNST

VON

KURT KARL EBERLEIN



J. G. SCHADOW, LESENDER ALTER MANN
FEDERZEICHNUNG. 1830

Die Berliner Ausstellungen von 1906, 1911 und 1926 waren gleichsam Vorstudien zu der großen Ausstellung „Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler", die kürzlich im Landesausstellungsgebäude in Berlin eröffnet wurde und die Malerei, Graphik, Plastik der Vereinskünstler von 1829 — 1929 umfaßt. Das Kunstleben Berlins wurde im neunzehnten Jahrhundert durch die Kunstakademie und die reifen Künstler bestimmt, die sich 1814 im „Berlinischen Künstlerverein" 1825 im „Verein der jüngeren Künstler", dann aber seit 1841 im führenden „Verein Berliner Künstler" zusammenschlossen, so daß die Kunstausstellungen der Akademie und dieses Vereins die wichtigsten Anregungen waren, während die Kunsthandlungen Gropius, dann Sachse und Lepke hie und da gute Kunstwerke zeigten. Da sich erst 1899 einige namhafte Künstler in die Vereinigung der XI, dann Berliner Sezession absonderten, war der Verein Berliner Künstler, dessen Werdegang uns Ludwig Pietsch anschaulich geschildert hat, für das neunzehnte Jahrhundert der Vertreter aller bekannten Künstler, und seine Ausstellung ist deshalb eine Darstellung der Berliner Schule. Diese Schule läßt sich heute weder in der Nationalgalerie noch in einem wissenschaftlichen Werk klar überblicken, und die diesjährige Ausstellung ist, trotz der wertvollen Pionierarbeit einzelner Privatsammler, die entscheidende Vorarbeit für eine endgültige Be-



ADOLF MENZEL, KUSS UNTER DEM MISTELZWEIG. ZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

wertung dieser bedeutenden, wenig geklärten Kunstschule. Vielleicht macht die Stadt Berlin doch bald einmal die Unterlassungssünden gut, die bisher im Sammelwesen geschehen sind, und vielleicht ermöglicht auch diese unter Leitung von Prof. Schlichting gestaltete Ausstellung des neu aufblühenden Vereins die noch ungeschriebene Geschichte der Berliner Kunst. Ich will zunächst nur die Kunst der historischen Abteilung überblicken (die Prof. Kern, Prof. Mackowsky, Frl. Dienstfertig und ich zusammengestellt haben), denn die inhaltsreiche moderne Abteilung verdient eine eigene Abhandlung. Aus der Fülle der Namen und des Materials sei hier eine Gliederung dieser Schule versucht, die trotz mannigfacher zeitbedingter Einflüsse doch einen eigenen Charakter und Entwicklungen offenbart, die für die deutsche Kunstgeschichte wesentlich sind.

Schadows Akademie vertrat die Berliner Tradition des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrem gesunden akademischen Realismus, und Goethes Angriff gegen diese „neue märkische Ästhetik“ und gegen die patriotische Kunst dieser „wirklichkeitfordernden Kalibane“ fand durch Schadow selbst Erwiderung und Gegenbeweis. Maler wie Weitsch, Ternite, Kretschmar, Kolbe, Daehling, Hummel zeigen das sichere Handwerk dieser akademischen Lehre, die der Bildnistreue auch in der Landschaft zuneigt. Von Dresden her bringt Friedrichs romantische Landschaftskunst 1810 nach Berlin eine erfolgreiche „Induktion“, die besonders Schinkel in seine Bild- und Panorama-Malerei aufnimmt, an Ahlborn, Schirmer, Blechen und Gropius vermittelt und auch der Theaterdekoration zuführt. Die dem Panorama verpflichtete Dekorationsmalerei des Gropius bildet nicht nur den in Dresden für die Romantik gewonnenen Blechen und den Marinemaler Krause, sondern auch den bedeutendsten Architekturmaler Berlins, Eduard Gaertner, der den gleichstrebenden Graeb und Klose wie auch dem späteren Wilberg weit überlegen ist. Den gleichen, feinen, eindringenden Realismus zeigt der Bildnis- und Pferdemaler Krüger, der, wie Gaertner durch Paris gefördert, durch seinen Schüler Steffeck, den Lehrer Liebermanns, in die Neuzeit fortwirkte und somit die „Filiation“ deutlich macht. Auch die Begasschule, die neben der Klöber- und Henselschule die besten Kräfte bildete, übermittelt einen gepflegten Realismus der Bildnis- und Genremalerei. Es ist anregend zu verfolgen, wie sich in den Berliner Künstlerfamilien der Schadow, Begas, Arnold, Hübner, Meyerheim u. a. gewisse Stiltendenzen fort- und umsetzen. Gleichzeitig mit der Romantik dringt das neudeutsche Kunstwesen, das dem modischen Mittelalter viel verdankt, in Berlin ein und erhält 1819 durch die Deutschrömer Wilhelm Schadow und Wach eine wirksame Verjüngung. Wach bleibt in Berlin als Lehrer einer eigenen Schule guter Bildnismaler wie Daege, Henning, Hopfgarten; Schadow aber zieht als erfolgreicher Lehrer mit seinen Berliner Schülern 1826 an die Düsseldorfer Akademie, deren große Schule durch Geschichts- und Genremalerei führend wird, während der Direktor selbst seiner religiösen Kunst treu bleibt und die Monu-



ADOLF MENZEL, BILDNIS BARON A. VON UNGERN-STERNBERG. PASTELL

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

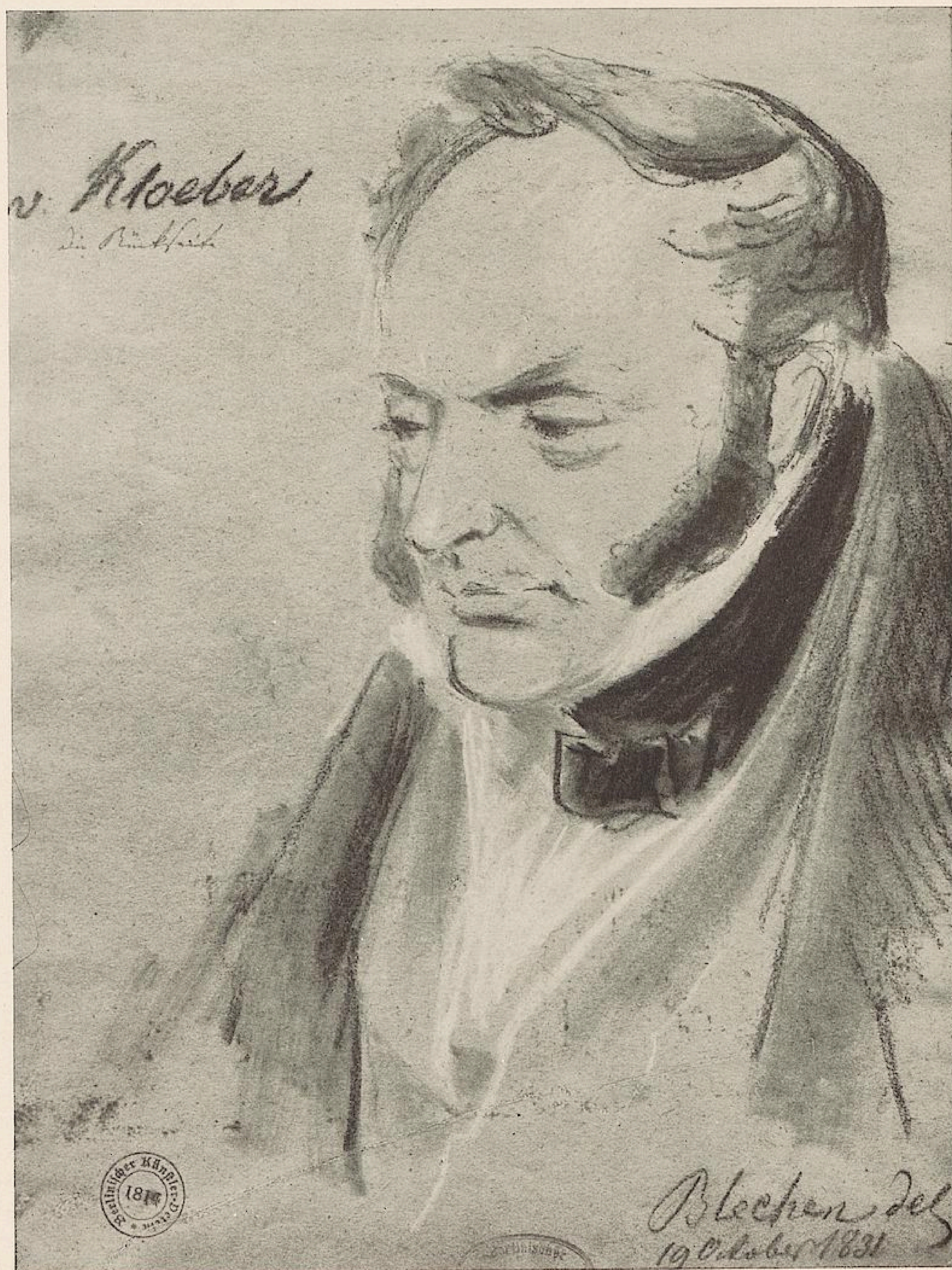


CARL STEFFECK, HOCHZEITSREISE

mentalkunst mit dem berühmten Kunstverein im Sinne der alten Tradition pflegt. Als letzter Vertreter dieser deutschrömischen Gruppe erscheint Cornelius 1841 in Berlin — der Tag seiner Begrüßung ist der Gründungstag des Vereins Berliner Künstler —, wo er vereinsamt seine letzten großen Kartons schafft; und seit 1847 arbeitet Kaulbach, der Münchner Diktator, an den Wandgemälden des neuen Museums. Diese Münchner Kolonialkunst bleibt als veraltete Staatskunst in Berlin ohne tiefere Folgen. Rom aber ist nach wie vor der internationale Treffpunkt der Künstler und Kunststile. Maler wie Catel, Schirmer, Blechen finden dort ihre höchste Meisterschaft, während andere die neue englische Sonnenmalerei erst in Paris, in französischer Verwandlung kennenlernen. Die Berliner Akademieausstellung 1830 bringt den Triumph der Düsseldorfer Schadowschule und die Düsseldorfer Mode, bis 1842 die Ausstellung der belgischen Geschichtsbilder von Gallait und Biefve in Akademie und Museum die entscheidende Einwirkung dieser stofflichen Malerei ermöglicht. Maler wie Hosemann, Wittich, Schrader, Bleibtreu, Knille, Pistorius, Knaus, die alle in Düsseldorf gelernt haben, werden in Berlin erfolgreich. Aber schließlich lernt die Jugend nicht mehr in Düsseldorf, sondern in Paris, das schon früher einzelne Künstler anzog, das aber in den dreißiger Jahren durch die Akademie-Ausstellung der Bilder von Vernet, Cogniet, Lepoittevin u. a. verlockend wird. Die Malschulen der Delaroche, Cogniet, Gleyre, Couture, Isabey werden für die Berliner Schule entscheidend, und die Erfolge eines Heyden, Richter, Henneberg, Gentz, Schauß sind undenkbar ohne diese neue Technik, die vor allem die Krause-Schüler Hildebrandt, Eschke, Hoguet vertreten. Wie dann durch Courbet, durch den Barbizon-Kreis und Manet die französische Schwarz- und Hellmalerei in Deutschland heimisch wird, und wie der Impressionismus in den achtziger und neunziger Jahren sich in Berlin durchsetzt, ist bekannt genug. Belgien, das die Akademien in Weimar und Dresden besetzte, war der Vorkämpfer der neuen französischen Schönmalerei, die von Spanien und Holland gelernt hatte, und Liebermann — dessen Frühwerke so wenig Verständnis fanden, nun aber um so wichtiger erscheinen — hat erst bei Pauwels in Weimar, dann in Paris und Holland seine Malkunst reifen lassen. Was wären Künstler wie Menzel, Meyerheim, Skarbina, Ury, Corinth und Slevogt ohne die Pariser An-



THEODOR HOSEMANN, DIE ANGLER



CARL BLECHEN, BILDNIS AUGUST VON KLOEBER. KREIDEZEICHNUNG. 1831



CARL BLECHEN, GROTTE MIT ZWEI MÖNCHEN AM GOLF VON NEAPEL

regungen geworden, die damals im Gegensatz zu heute noch wirklich wesentlich waren! Die Münchner und die Wiener Malerei, die in Berlin durch die Ausstellung der „Sensationsbilder“ von Böcklin, Max, Makart, Munkacsy, Matejko verführerisch wirkte, wurde doch wenig förderlich. Dagegen kamen von der Karlsruher Akademie einige einflußreiche Künstler wie Werner, Gussow, Kallmorgen, Bracht. Die an der durch Werner reformierten Akademie wirkenden Lehrer Knille, Gussow, Michael, Thumann, Hertel, Bracht vertraten die offizielle Kunst, die vor allem Dekorationen, Bildnisse und Galeriebilder wollte. Diese Einwirkungen fremder Schulen und Malstile muß man beachten, wenn man der Berliner Schule gerecht werden will. Menzel, der seit 1850 als Maler der preußischen Hof- und Zeitbilder der anerkannte Berliner Meister war, ist auf der Ausstellung besonders gut vertreten. Der intime Menzel der Zimmer- und Landschaftsbilder ist uns wichtiger als der Historien- und Hofmaler, der sich dem Rokoko verpflichtet hatte, und zuweilen entschieden düsseldorferte. Seine genialen Pinsel- und Kreidezeichnungen übertreffen seine peinlich virtuose Bleizeichnerei der Spätzeit. Seine Druckgraphik, die auch dem Verein Berliner Künstler die reizvollen Festkarten geschenkt hat, ist uns wieder besonders wert. Auch seine begabten Schüler Arnold und Werner finden verdiente Beachtung. Unter den vergessenen oder wenig bekannten Künstlern sind erfreuliche Überraschungen zu finden. Ich



CHARLES HOGUET, SCHWERES WETTER

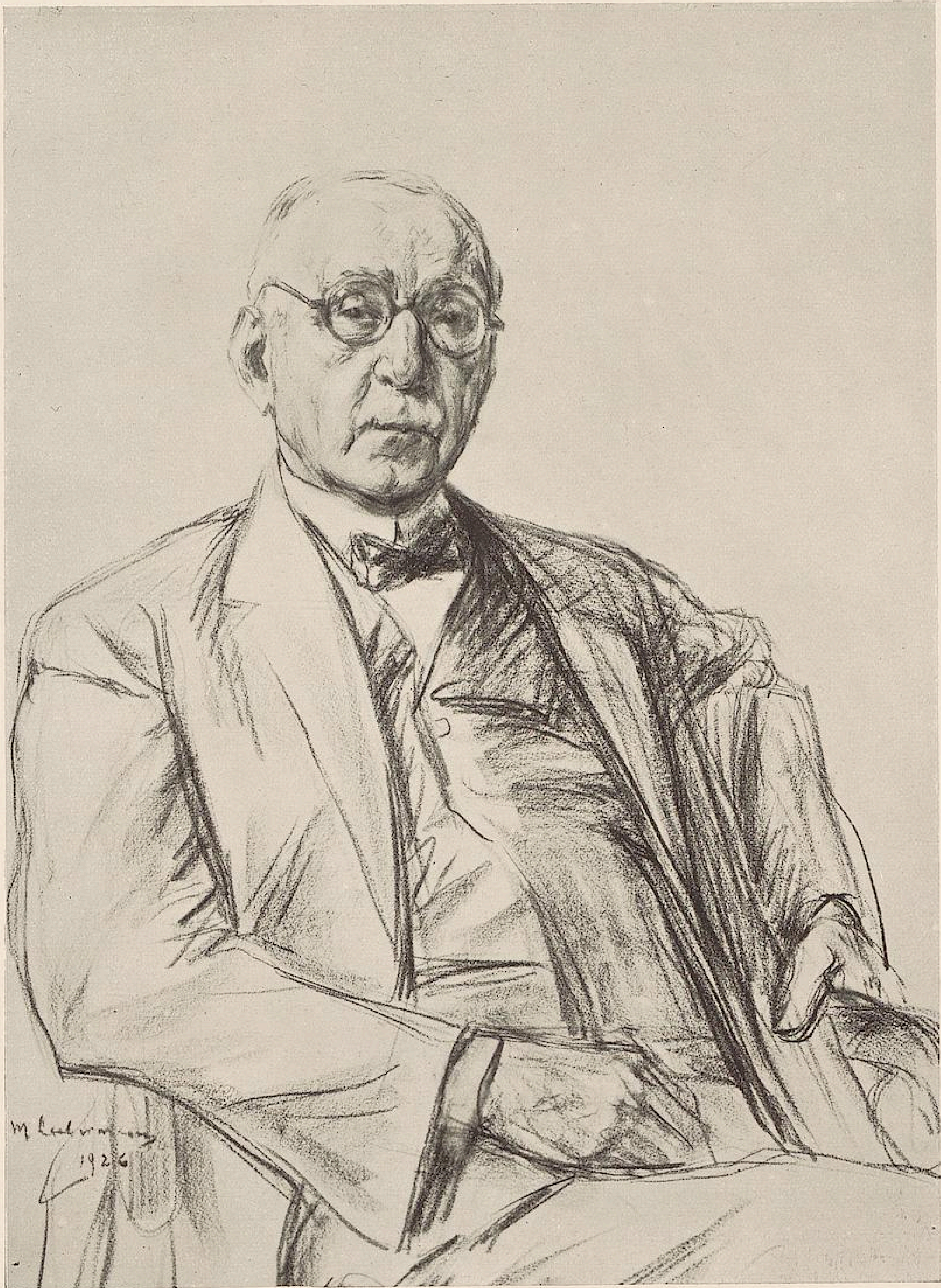


EDUARD GÄRTNER, ANSICHT DES SPITTELMARKTES IN BERLIN. 1833

nenne nur: Ternite, Daehling, Biermann, Schoppe, Grawert, Kolitz, Rentzell, Frentz, Bennewitz, v. Loefen, Souchay, Hertel, Brendel, Milster, Amberg. Daß auch einzelne Künstler fehlen, die man gern gezeigt hätte, die aber keine Mitglieder des Vereins waren oder deren Bilder nicht zu bekommen waren, sei hier betont. Auch sei gesagt, daß Museen, Sammlungen und Besitzer ihre Kunstschätze mit wenigen Ausnahmen großzügig geliehen haben. In der graphischen Abteilung ragen Schadow, Schinkel, Buchhorn, Blechen, Hosemann, Eichens, Menzel, Stauffer-Bern, Köpping und Boerner hervor. Die Schau plastischer Kunst läßt Schadow, Rauch, Drake, Blaeser, Kiss, Geiger, Begas und den Medailleur Brandt als Meister erscheinen. Man weiß heute auch der barocken Richtung wieder eigenen Wert zu geben. Auch die Leistung der Plastik für die Berliner Porzellanmanufaktur wird in zwei Sondervitrinen deutlich gemacht. Wie nötig ein Museum der Berliner Plastik wäre, wird auch hier wieder deutlich. Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Berliner Schule eingehende Beachtung verdient, und daß es nicht angeht, sie weiterhin so stiefmütterlich zu behandeln. Wenn diese erfolgreiche Schule, die so viele bedeutende Persönlichkeiten aufweist, nicht endlich eine entsprechende Darstellung in einer städtischen Galerie — denn gute Kunstwerke sind nicht immer nationale Kunstwerke — und nicht endlich eine wissenschaftliche Erforschung fände, so wäre das tief bedauerlich. Zur Erkenntnis wie zum Genuß dieser Kunst seit den letzten hundert Jahren gibt die große, von Staat und Stadt geförderte Ausstellung eine gute, nicht wiederkehrende Gelegenheit. Der Verein Berliner Künstler, der seine alte, einst berühmte Ausstellungstradition wieder aufgenommen hat, verdient für diese Leistung Dank und Anerkennung. Der wissenschaftliche Katalog ist nicht nur ein gutes Handbuch, sondern auch eine willkommene Rechenschaft für den Wert und die Tragweite der Berliner Schule, die in der deutschen Kunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine führende Rolle spielt.



ALBERT HERTEL, GRÄBERSTRASSE BEI ROM



MAX LIEBERMANN, BILDNIS OSCAR HULDSCHINSKY. KOHLEZEICHNUNG. 1926



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUM ALTMÄNNERHAUS. 1880

DER GESAMTEINDRUCK DER AUSSTELLUNG

Über diese Betrachtung der alten Berliner Kunst hinaus ist festzustellen, daß die Veranstaltung sich auch sonst günstig von den Ausstellungen der letzten Jahre unterscheidet. Endlich wieder ein Programm und eine Idee! Auch spürt man wohltätig, daß der Verein jetzt Geldmittel zur Verfügung hat; denn die Räume sind besser als in den letzten Jahren hergerichtet worden, die Verwahrlosung dieses fürchterlichen Glaspalastes ist mit einem gewissen Erfolg kaschiert worden. Wirklich gute Räume freilich sind dem Unraum nun einmal nicht abzugewinnen. Es sei denn, man versuchte es einmal mit einem Talent wie Tessenow, der im Dresdener Glaspalast vor einigen Jahren so Außerordentliches geleistet hat.

Unüberwindlich scheint das Vorurteil zu sein, eine Ausstellung müsse „vollständig" sein. Auch diese Ausstellung ist wieder zu umfangreich: fünfzehnhundert Bilder und Zeichnungen und etwa zweihundertundfünfzig Plastiken. So läßt sich das Übergewicht des Mittleren, ja des Schlechten kaum vermeiden. Wann endlich wird die Überzeugung durchdringen, daß nur das wahrhaft Begabte auch geschichtlich betrachtet Wert hat. Die Tatsache, daß etwas zu einer bestimmten Zeit dagewesen ist, will gar nichts sagen. Nur das lebendig Fortlebende kündet anschaulich von der Zeit, der es angehört.

Die Grenze nach der Gegenwart zu ist richtig gezogen. Der Schwerpunkt der neueren Kunst liegt in den Arbeiten Max Liebermanns. Sowohl die ausgezeichnet gewählte und gehängte Kollektion seiner Bilder wie auch die Zeichnungen erweisen seine absolute Souveränität. Arbeiten wie die erste Fassung des „Altmännerhaus", wie die „Häuser in Scheveningen", die „Klöpplerin", wie die gezeichneten Bildnisse des Vaters und Oscar Huldschinskys sind schlechthin klassische moderne Kunst.

Daneben gibt die Ausstellung viel Anlaß zu nützlichen Erinnerungen. Viele Größen aus unserer Jugendzeit erscheinen wieder, man kann nachprüfen, woran die Väter sich begeistert haben und wozu sie auch uns überreden wollten.

Ganz problematisch sind die Riesensäle der Plastik. Ohnehin ist Plastik kaum gut aufzustellen; in solchen Hallen ist es unmöglich. Sogar Schadow, der doch in seiner Art einzig ist, kommt nicht zur Geltung.

Auch so ist der Gewinn aber groß, wenn man auszuscheiden versteht. Man erhält eine Vorstellung, wie gut die Berliner Kunst im neunzehnten Jahrhundert gewesen ist, ja daß sie in einer stillen Weise recht eigentlich die Führung in Deutschland gehabt hat. Denn nirgends war die Kunst so gesund und naturnah wie in Berlin. K. Sch.



MAX LIEBERMANN, BILDNISZEICHNUNG DES VATERS. KREIDE. 1891



SCHLOSS WILHELMSTHAL, FRONT NACH DEM EHRENHOF



SCHLOSS WILHELMSTHAL VOM FLUGZEUG GESEHEN. ABB. 1

PREUSSISCHE SCHLÖSSER

VON

P. G. HÜBNER

II

Wilhelmsthal

Zwei Wegstunden nördlich von Wilhelmshöhe liegt Wilhelmsthal; es ist mit Wilhelmshöhe durch eine gerade Allee verbunden, die, ständig auf- und absteigend, mit reizenden Ausblicken östlich auf das Talbecken von Kassel und westlich auf die Vulkankuppen des Gebirges, die Talfalten am Ostabhange des Habichtswaldes quert und schließlich mit einigen Windungen die letzte waldige Höhe gewinnt, hinter der Wilhelmsthal liegt. Die wenigen Wirtschaftsgebäude des ehemaligen Staatsgutes, zu dem das Schloß gehörte, und das Schloß selbst mit seinem Park liegen eingebettet in einer kleinen Talmulde, rings umgeben von Hügeln mit Wäldern, die im achtzehnten Jahrhundert als Tiergarten eingehegt waren. Die Hauptzufahrtswege zum Park laufen in mächtige vierreihige Buchenalleen aus, die sich am Haupteingang treffen. Am Westende des Parks liegt das Schloß.

Der Blick vom Flugzeug zeigt die Anordnung der Gebäude (Abb. 1). An der Öffnung des Buchen-

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen sind nach Photos der Staatl. Lichtbildstelle angefertigt und werden mit Erlaubnis des Deutschen Kunstverlags reproduziert.



PORTRÄT DES LANDGRAFEN WILHELM VIII. ABB. 2

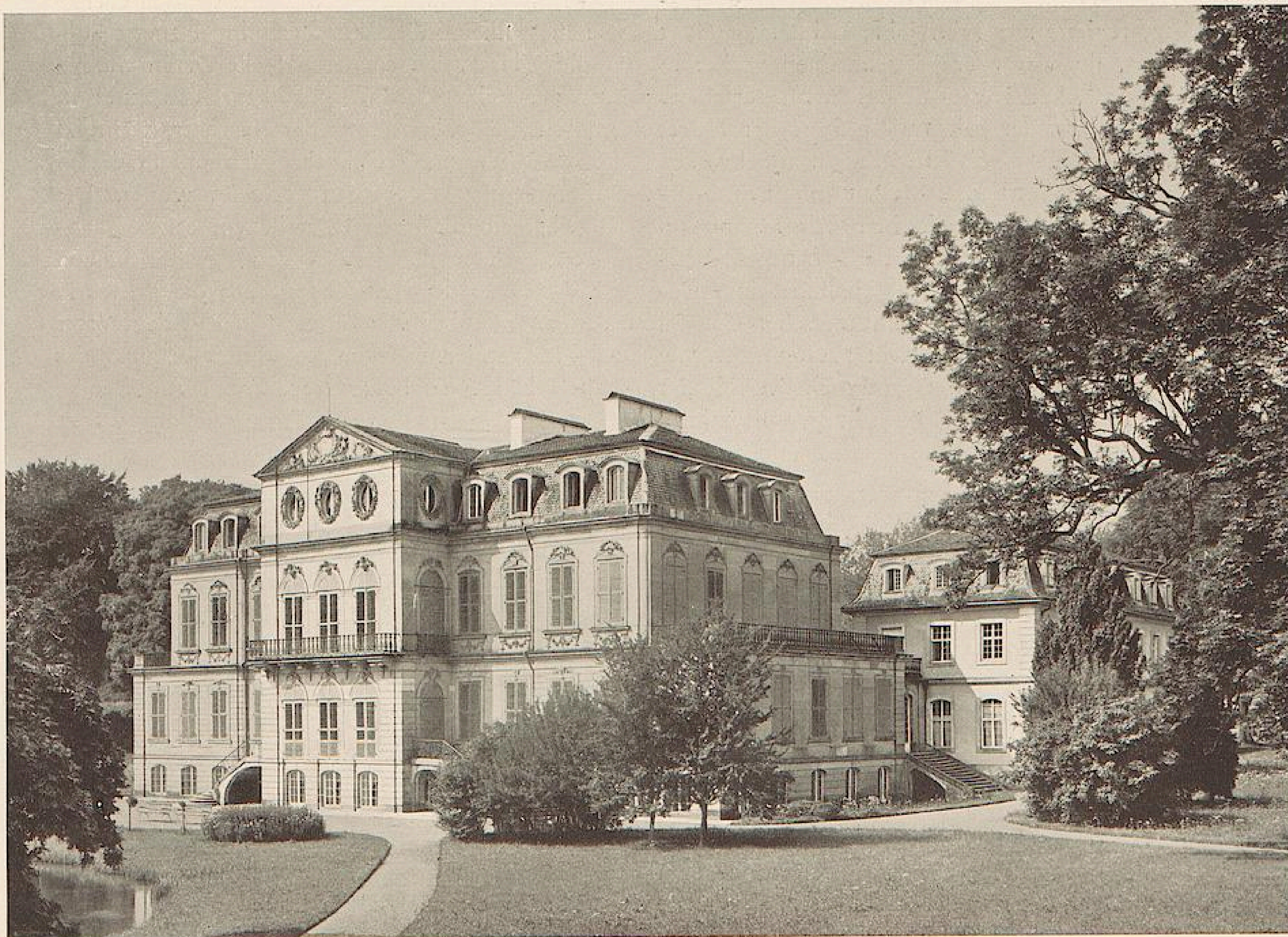


JOH. HEINR. TISCHBEIN, GRÄFIN STADION (?). ABB. 3

rondells, das man vom Eingang her durchschreitet, liegen die beiden Wachthäuser, das eine fast überdeckt von großen Buchen; dann tritt man in den Ehrenhof, den die drei Gebäude des Schlosses umgeben. Die beiden Seitenflügel stehen streng rechtwinklig zum Hauptgebäude und sind, ähnlich wie ursprünglich die Gebäude von Wilhelmshöhe, nur durch kurze niedrige Bauglieder mit dem Hauptbau verbunden. Der linke, nördliche Flügel enthält, wie üblich, die Kirche und Kavalierwohnungen, der südliche vorwiegend Küchen- und Wirtschaftsräume. An der Gartenseite des Hauptgebäudes liegt ein Weiher, dessen Form noch die ehemalige Regelmäßigkeit eines Fontänenbassins ahnen läßt; in der Hauptachse führt hinter dem Teich eine breite Schneise in mehreren Absätzen die Anhöhe hinauf. Die Schneise nimmt die Stelle von Kaskaden ein, die sich hier befanden, bevor der Park am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die übliche grundsätzliche Umwandlung zum malerischen Landschaftsgarten erfuhr.

Der bemerkenswerteste Rest des ehemaligen architektonischen Parks, von dem ein sorgfältig ausgeführtes Modell im Schloß eine deutliche Anschauung gibt, ist die sogenannte Grotte, eine Fontänenanlage, etwas abseits in einer vom Eingang des Parkbezirks ausstrahlenden Nebenachse gelegen. Heute ist sie eine traurige Ruine; ihre Anlage und Ausschmückung wurde vom Landgrafen beinahe ein Jahrzehnt hindurch mit großer Sorgfalt und Liebe betrieben, für die Dekoration des Grottenraumes erbat er sich vom Kurfürsten von Köln zweimal die Entsendung des Muscheldekorateurs Laporterie, der in dem Muschelsaal des Poppelsdorfer Schlosses ein erstaunliches Denkmal seiner eigenartigen Kunst hinterlassen hat.

„Wilhelm VIII., Landgraf zu Hessen, Fürst zu Hersfeld, Graf zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhain, Nidda, Schaumburg und Hanau etc., trugen hohes Gefallen, diese vormals Amelgotzen, nachher Amelienthal genannte Gegend herrlicher anzubauen, den Garten zu erweitern, denselben mit der Grotte, denen chinesischen Häusern und der Colonnade auszuzieren, die kostbare Wasserleitungen anzulegen, die herrschaftliche und andere Wohngebäude von neuem aufzuführen und, nachdem beyde Flügel zu Stande gebracht, das auf diesem Platz gestandene Haus umzureißen, zu dem neuen



SCHLOSS WILHELMSTHAL VON DER PARKSEITE GESEHEN. ABB. 4

Hauptgebäude den Grundstein und dem Ort zugleich den Namen Wilhelmsthal beyzulegen. So geschehen den 28ten May im Jahre nach Christi Geburt 1753." So lautet der deutsche Text der Gedächtnisinschrift, die, auf eine Kupferplatte graviert, in den Grundstein des Hauptgebäudes eingefügt wurde. Wilhelm VIII. (sein Porträt Abb. 2), Namensvorgänger des Landgrafen, dem die Anlagen von Wilhelmshöhe ihre heutige Form verdanken, regierte nur zehn Jahre selbständig (1751 bis 1760), doch war er jahrzehntelang vorher in der Landgrafschaft Hessen-Kassel Statthalter seines älteren Bruders, der seit 1718 infolge der Heirat mit der Schwester Karls XII. König von Schweden war und nur einmal drei Monate in seinem deutschen Fürstentum verweilt hat. Als Mann von künstlerischer Kultur offenbart sich Landgraf Wilhelm schon durch die hohe Qualität seiner Gemäldesammlung, die er als holländischer General und Gouverneur von Maestricht zusammenbrachte und die bekanntlich den Grundstock der Kasseler Gemäldegalerie und der Petersburger Eremitage bildete. Während er politisch und konfessionell mit den großen protestantischen Mächten, England-Hannover und Preußen, verbunden ist, gehören seine kulturellen Sympathien, wie die fast aller deutschen Fürsten seiner Zeit, in erster Linie Frankreich. Seinen Sohn, die Beamten und Künstler seines Hofes sehen wir vielfach auf Reisen in Paris. Mit den bayrisch-rheinischen Fürsten, namentlich mit Clemens August von Köln, verband ihn lange Zeit eine enge Freundschaft; bei großen künstlerischen Aufgaben erbittet er Berater vom Hofe in Köln und München, und so finden wir, abgesehen von Laporterie in Wilhelmsthal, beim Bau der Räume für die Gemäldegalerie, sehr zum Mißvergnügen der Kasseler Architekten, als oberste Sachverständige den bayrischen Hofarchitekten Cuvilliés und den kurkölnischen Baumeister Leveilly, als Porträtmaler der Landgrafenfamilie gelegentlich den bayrisch-kölnischen Hofmaler de Marées. Auch Künstlern, die an den Bauten Friedrichs II. in Potsdam und Berlin tätig waren, begegnen wir mehrfach.

Ein Ergebnis dieser mannigfachen politischen und kulturellen Verbundenheiten ist auch der Schloßbau in Wilhelmsthal. Der Gesamtplan ist durchaus französisch — als Einzelbeispiel wohl am ähnlichsten Dampierre südwestlich von Versailles, das in seiner heutigen Form gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts von Jules-Hardouin Mansart aufgeführt wurde —, ebenso beruhen Grundriß und Einteilung des Hauptgebäudes auf französischer Überlieferung, die Innendekoration aber, die für uns wohl den Hauptreiz des Schlosses ausmacht, ist das Werk von Künstlern, die vom Hofe Friedrichs des Großen kamen.

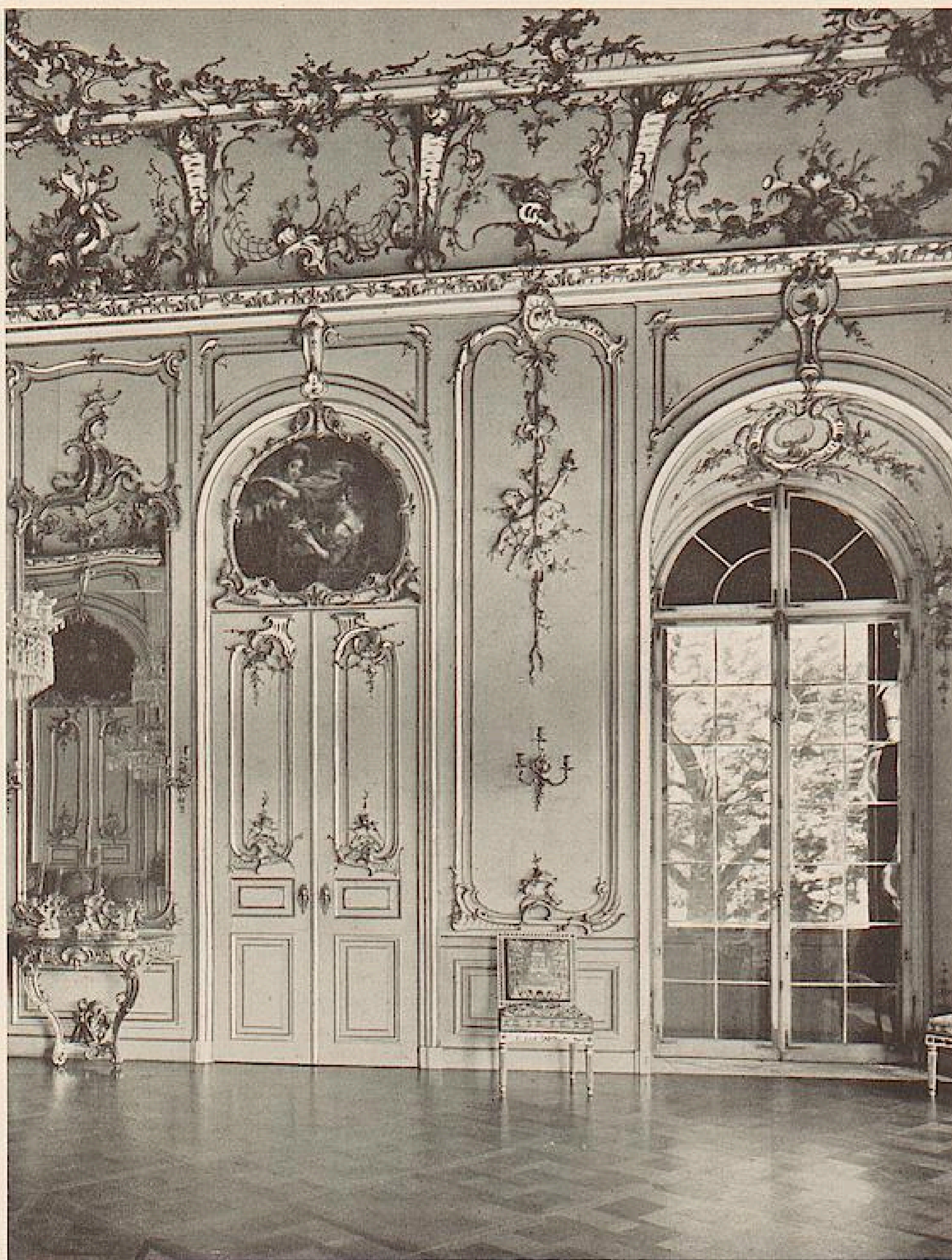
Beim Wilhelmsthaler Schloßbau wurden ebenso wie in Wilhelmshöhe die Seitenflügel zuerst aufgeführt (bis 1752); an deren Stelle waren wenige oder gar keine Gebäude niederzureißen, und in den neuen Flügeln wohnte der Hausherr, während das alte Wohngebäude abgebrochen und an dessen Stelle der neue Hauptbau errichtet wurde. Die Flügelbauten mit ihren behaglichen, etwas nüchternen Formen reihen sich den Kasseler Bauten um die Mitte des Jahrhunderts an; die Entwürfe stammen offenbar von Charles du Ry, dem Vater des bedeutenderen Simon Louis. Der Planung des Mittelgebäudes ist besondere Sorgfalt zugewendet worden. Abmessungen und Formengebung waren durch die vorhandenen Seitenflügel einigermaßen bedingt; offenbar aber war der Wunsch entstanden, dem Hauptbau größere Abmessungen zu geben, als er bei einfacher Fortsetzung der Flügelarchitektur gehabt hätte. Diese Schwierigkeit ist äußerst geschickt überwunden. Man hat das Erdgeschoß des Mittelbaus, wie die Gartenansicht zeigt (Abb. 4), um je eine Achse auf beiden Seiten über die Fluchtlinien der Flügel hinaus verbreitert; doch fügt sich der Baukörper, vom Hof aus gesehen, zwischen die Flügel, da die Verbindungsbauten die Erweiterung verdecken. Über den letzten Zimmern des Erdgeschosses entstehen Altane, denen die Balkons an den Mittelrisaliten entsprechen.

Ebenso elegant ist die Einteilung des Innern gelöst. Durch das Hauptportal der Hoffront (Bild S. 346) tritt man in das Vestibül, das entsprechend den französischen Vorschriften im Zusammenhang mit den Fluren schlicht dekoriert ist. Überhaupt sind die Regeln über die Anordnung der Räume, die Jacques François Blondel in seinem Lehrbuch »De la distribution des Maisons de plaisance« (I/II, 1737/38) gibt und die er in seiner Architekturschule lehrte, in diesem Gebäude so genau beobachtet, daß sie geradezu als Erläuterung für die Absichten des Architekten gelten können (ein Spezialentwurf, den er für ein Lustschloß bei



SCHLOSS WILHELMSTHAL, TREPPENHAUS IM HAUPTBAU. ABB. 5

Besançon gibt, stimmt in grundlegenden Dingen mit Wilhelmsthal überein). Rechts an das Vestibül schließt sich das Treppenhaus (Abb. 5), „weil wir instinktmäßig das, was wir brauchen, eher rechts als links suchen"; in den Ecken des Gebäudes an der Hoffront liegen zwei Nebentreppen für die Dienerschaft, deren Wendelung und Stufenschwingung von besonderem Reiz ist; allgemein ist die Abtrennung der Räume, die die Dienerschaft benutzen muß, und ihre Absetzung in der Dekoration durchgeführt, wie Blondel es vorschreibt. Mit dem Vestibül in einer Achse, also in der Mitte des Hauses, liegt der große Saal des Erdgeschosses, der als Speisesaal gedacht war. Er reicht in den Mittelvorsprung auf der Gartenseite hinein. Zwei Fenstertüren führen zu den Treppen, auf denen man in den Garten hinuntersteigt. Zu beiden Seiten des Saales liegen zwei Wohnungen, und zwar folgt vom Saal aus jedesmal ein Vorzimmer und schließlich an der Ecke der Gartenfront ein Schreibkabinett. Nach der Hofseite, von den Schlafzimmern und den Schreibkabinetten aus zugänglich, schließen sich je zwei große Garderoben mit den üblichen Nebengelassen und ein Lakaienstübchen an; das Zimmer, das dem Raum des Treppenhauses links vom Vestibül entspricht, ist „erstes Vorzimmer" der linken Wohnung. Es sei übrigens bemerkt, daß den Nebengelassen der Schlafzimmer große Sorgfalt zugewendet wurde, wie auch Blondel für die »lieux à soupape connus sous le nom de lieux à l'Angloise« raffinierte Vorschriften gibt und verlangt, daß sie »très-joliment« dekoriert werden

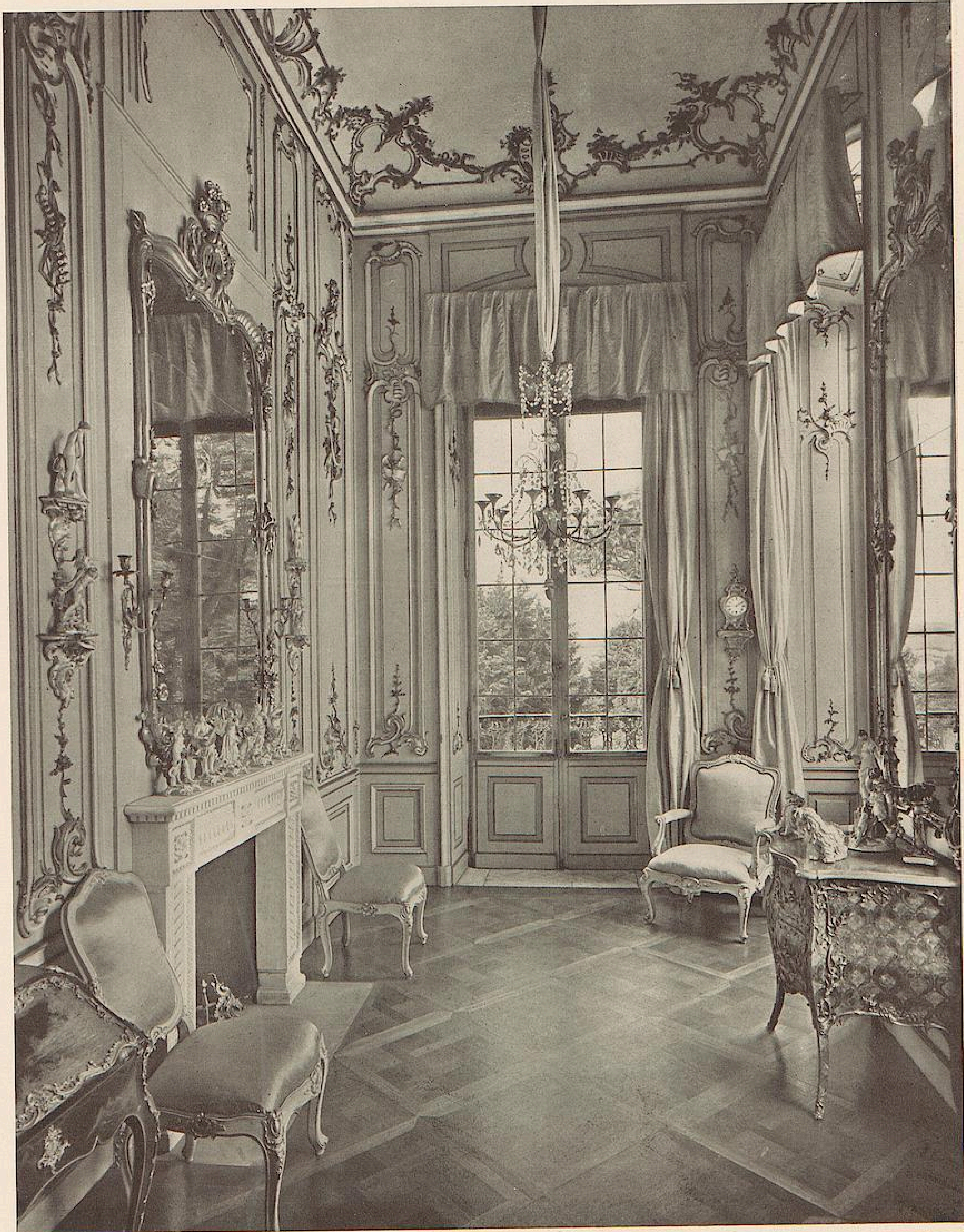


SCHLOSS WILHELMSTHAL, WANDFLÄCHE IM FESTSAAL. ABB. 6

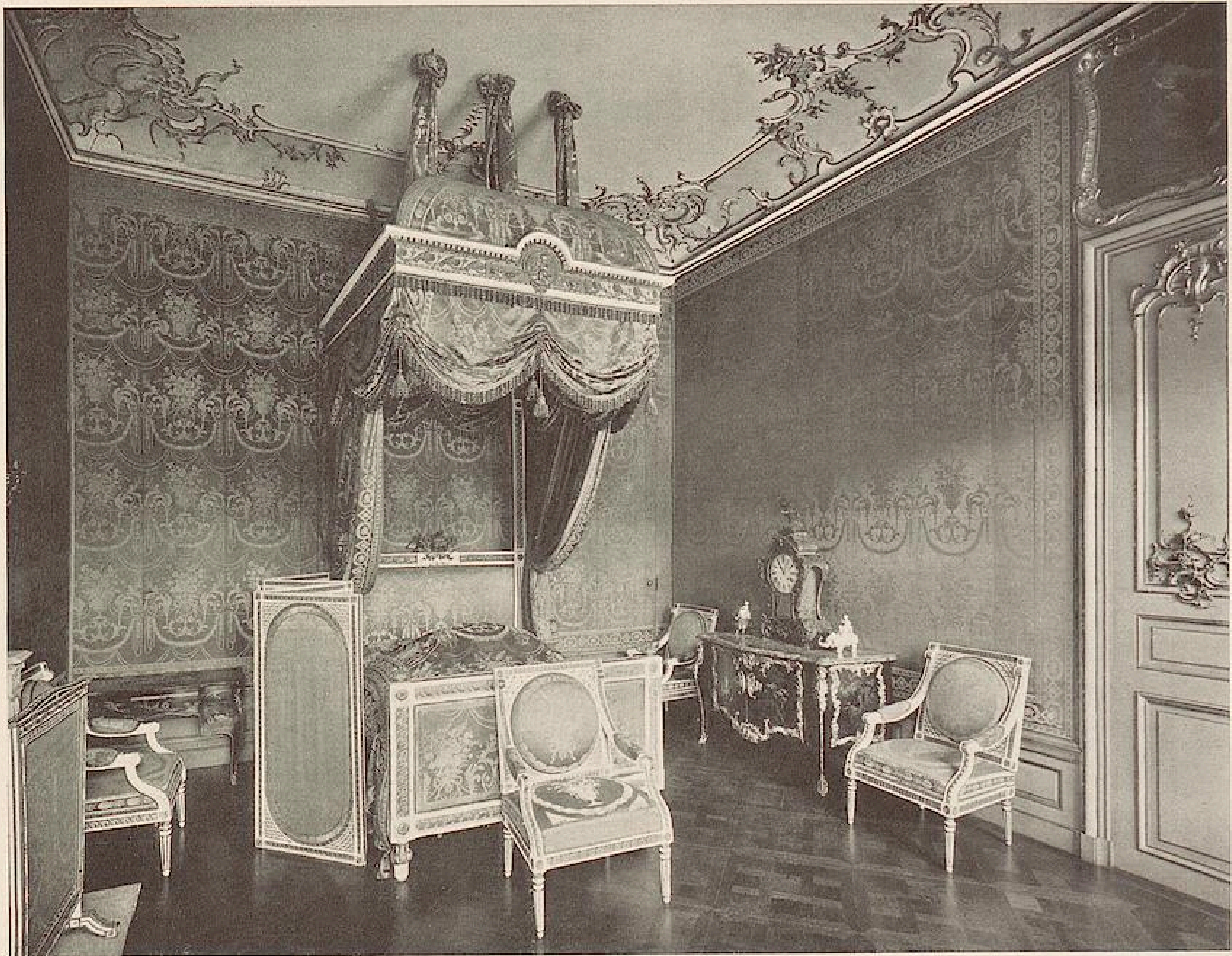
sollen. Das Obergeschoß entspricht in der Einteilung im allgemeinen dem Erdgeschoß; wegen des Wegfalls einer Achse hat jede Wohnung ein Zimmer weniger.

Wer der Urheber der grundlegenden Entwürfe für den Hauptbau ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Man hat Simon Louis du Ry, nach dessen Plänen u. a. Wilhelmshöhe im wesentlichen gebaut ist, als solchen angesehen. Diese Annahme steht auf sehr unsicherem Grunde. Simon Louis war zur Zeit der Planung des Hauptgebäudes wenig mehr als fünfundzwanzig Jahre alt. Er war vom Landgrafen in die Schule Blondels nach Paris geschickt worden; er hat auch unter Blondels Augen Pläne für Wilhelmsthal ausgearbeitet und sie dem Landgrafen eingereicht; doch wir erfahren aus dem Briefwechsel darüber nicht, daß sie ausgeführt werden sollten. Zur Zeit der Grundsteinlegung ist Simon Louis wieder in der Heimat; allein nach einem Aufenthalt von wenigen Monaten begibt er sich für einige Jahre nach Italien, gerade während der Bau in vollem Gange ist, und in dem völlig erhaltenen Briefwechsel von der italienischen Reise ist mit keinem Wort von Wilhelmsthal die Rede. Auch die Biographen du Rys im achtzehnten Jahrhundert erwähnen das Schloß nicht unter seinen Werken. Erst 1756 kehrt er aus Italien zurück und übernimmt in Wilhelmsthal die örtliche Bauleitung, zu einem Zeitpunkt, als der Bau längst unter Dach war. Bis 1749 hatte der Architekt Johann Georg Fünck, der mit Knobelsdorff am Berliner Opernhaus arbeitete, die Oberleitung in Wilhelmsthal gehabt und seit 1749 der Kapitän Heinrich Wilhelm Huth, der später in die militärische Laufbahn zurücktrat und als dänischer Staatsminister starb. Huth begibt sich 1753 nach München, um „sich wegen des nunmehro anzufangenden Hauptbaues über ein und anderes mit dem Baumeister Cuvilliés selbst zu besbrechen“. Ob Huth selbst — von dessen Fähigkeiten der Landgraf mit hoher Anerkennung spricht — auf Grund der veröffentlichten Entwürfe Blondels die Pläne entworfen hat oder der oben erwähnte Leveilly, ob Cuvilliés oder sein Schüler Lespilliez — in dessen Nachlaß sich vorbereitende Entwürfe für Wilhelmsthal gefunden haben — oder ein anderer französisch geschulter Architekt die entscheidenden Entwürfe geliefert haben, das läßt sich zurzeit nicht entscheiden. Sicher ist nur, daß Grundrißanlage, Raumordnung und -einteilung auf der klassischen französischen Überlieferung fußen.

Dagegen entfernt sich die Innendekoration der Wohnräume, auf der der größte Reiz des Ganzen beruht, mit ihrer heiteren Farbigkeit von den fran-



SCHLOSS WILHELMSTHAL, SCHREIBKABINETT. ABB. 7



SCHLOSS WILHELMSTHAL, SCHLAFZIMMERAUSSTATTUNG AUS WILHELMSHÖHE. ABB. 8

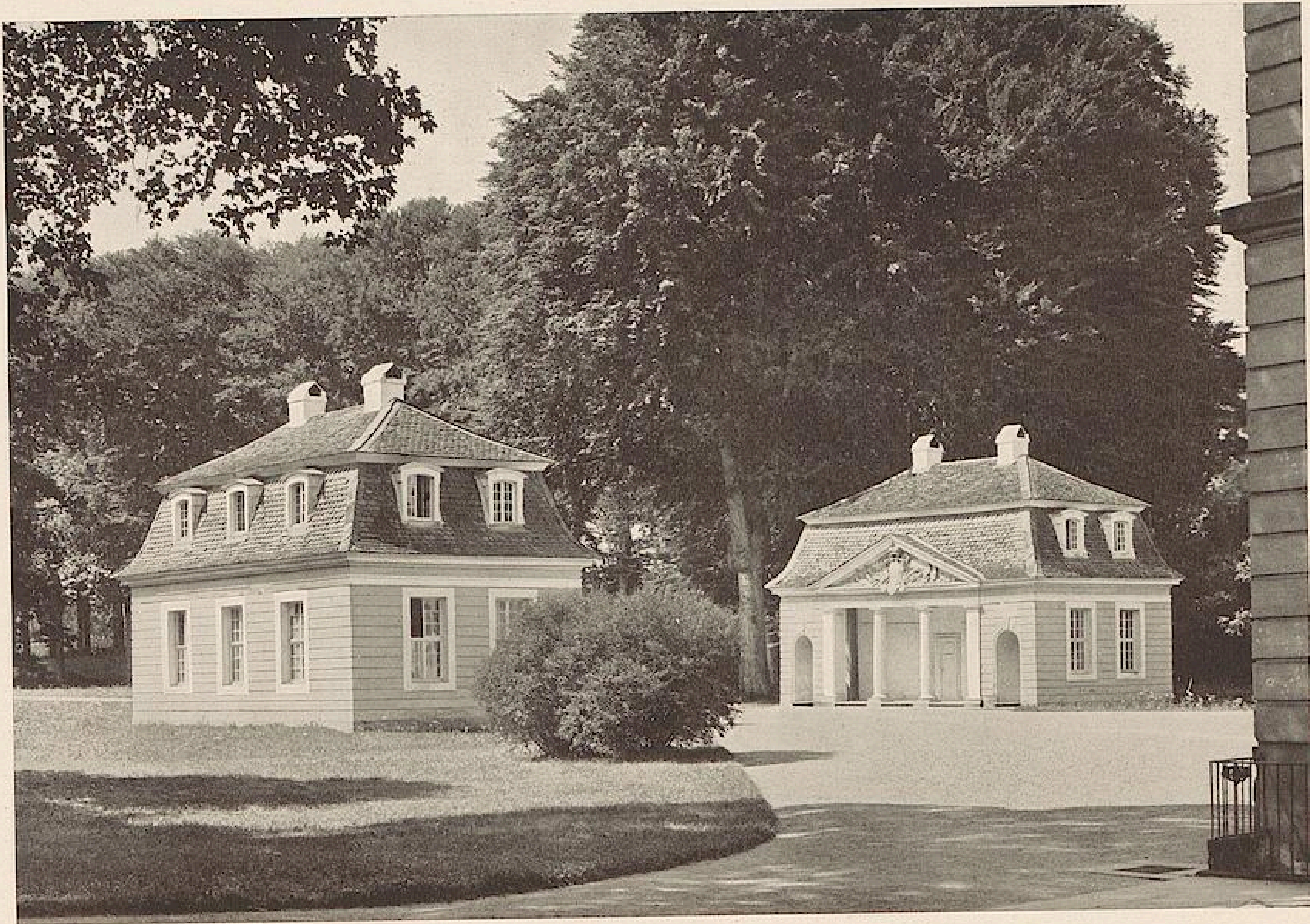
zösischen Vorbildern durchaus. Im großen Saal des Erdgeschosses hebt sich das goldene Ornamentwerk reizend von dem Meergrün der Wandtäfelung ab; die Stuckornamente von Voute und Decke stehen auf zartblauem und rosa Grund. In dem nach links (nördlich) folgenden Vorzimmer haben Wandtäfelung und Bezüge der Polstermöbel hellblaue, „bleumourante“ Farbe; in den Wandfeldern hier und in dem nach der Hofseite angrenzenden Zimmer hängen die Bilder der Wilhelmsthaler Schönheitsgalerie, zumeist Porträts der Damen des Kasseler Hofes von Johann Heinrich Tischbein; Abb. 3 gibt das reizvollste der Bildnisse, angeblich die Gräfin Stadion, Tochter des kurmainzischen Großhofmeisters. Das in der Zimmerflucht folgende Schlafzimmer war mit dem auch in den Berliner Schlössern mehrfach vorkommenden „ostindischen Zitz“ mit Rankenwerk auf weißem Grunde ausgeschlagen. Die Möbel hatten entsprechende Bezüge. Das Schreibkabinett in der Ecke ist wieder meergrün; die angrenzende Garderobe hat hellblaue Täfelung mit strohgelben Profilen. Ähnliche Farbfolgen zeigen auch die anderen Wohnungen. Der große Saal im Obergeschoß, von dessen Dekoration Abb. 6 einen Ausschnitt gibt, hat „pfirsichblütfarbene“ Täfelung. Ein besonders reizender Raum ist das nach den dort aufgestellten Meißener Figuren so genannte „Fünf Sinne-Kabinett“, das auch Beispiele der guten französischen Möbel gibt, an denen das Schloß ebenso reich ist wie an ausgezeichneten Erzeugnissen des Kasseler Kunsthandwerks (Abb. 7, Kronleuchter und Kamin sind später eingebracht). In diese Zimmer mit ihren wohnlichen Abmessungen, ihrer zarten Farbigkeit und zierlichen Ausstattung scheint durch die hohen Fenster eine friedliche Landschaft hinein, die an heiteren Sommertagen ihre eigentliche Anmut entfaltet; auf diesem Einklang mit der Landschaft be-

ruht nicht zum wenigsten die unvergleichliche Wirkung, die die Räume des Schlosses auf jeden Besucher ausüben.

Die Frage nach dem Meister der Innenräume können wir ziemlich sicher beantworten; noch weniger als mit französischen Vorbildern hat die Dekoration mit der „ekstatischen Prachtlust" der bayrisch-rheinischen Rokokobauten zu tun, nur im Stadtschloß in Potsdam oder in Sanssouci findet sich ihresgleichen. In der Tat ist Johann August Nahl, der „directeur des ornemens" bei den ersten Bauten Friedrichs des Großen, der 1746 aus Potsdam nach Straßburg flüchtete und später in der Schweiz lebte, 1755 nach Kassel übergesiedelt. Lukas Meyer, seinen Gehilfen in Potsdam, treffen wir ebenfalls 1756 in Wilhelmsthal. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Ausstattung der Räume nach den Entwürfen Nahls erfolgt ist.

Beim Ausbruch des Siebenjährigen Krieges war der Hauptbau des Schlosses bereits so weit vollendet, daß das Erdgeschoß und die Mansarden bewohnt werden konnten. Landgraf Wilhelm war der Verbündete von England und Preußen und infolgedessen einer der Hauptleidtragenden des Krieges. Die Kriegshandlungen im Westen spielten sich zum großen Teil in seinen Ländern ab. Kassel und damit Wilhelmsthal wechselten im Laufe der Jahre wiederholt den Besitz zwischen Freund und Feind, bis schließlich durch die entscheidende Schlacht im Juni 1762, die nach dem Schloß Wilhelmsthal in der Geschichte benannt ist, die Franzosen endgültig verdrängt wurden. Die Bauarbeiten im Schloß hatten übrigens während des Krieges nie ganz aufgehört; es wurde an der Dekoration der Räume im ersten Obergeschoß gearbeitet. Auch nach dem Tode des Landgrafen Wilhelm (1760) wurde die Arbeit fortgeführt und kam gegen 1770 zum Abschluß. Dieser letzten Zeit entstammen wohl die beiden reizvollen Torhäuschen (Abb. 9).

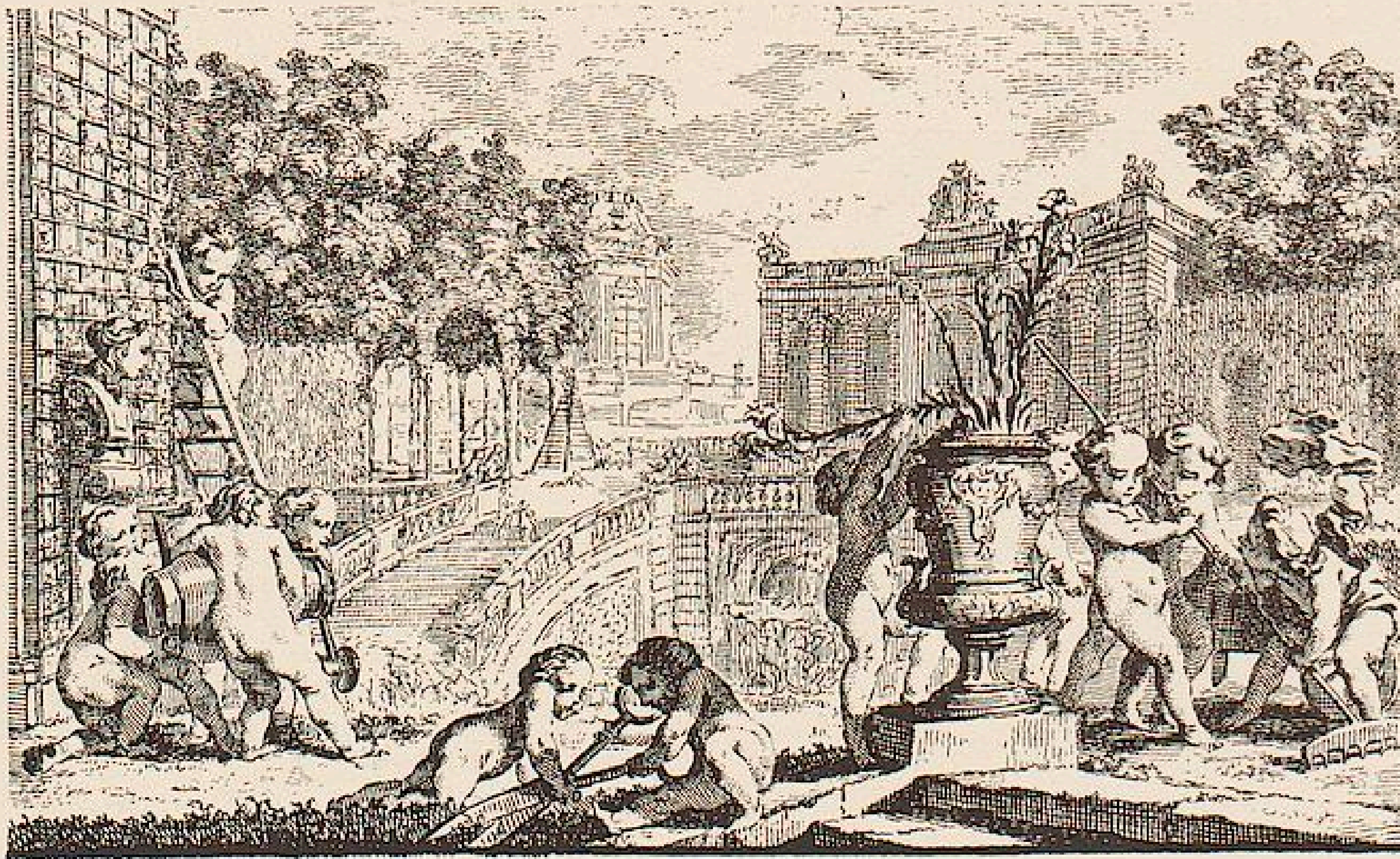
Von den politischen Wechselfällen der nächsten Jahrzehnte und sogar der napoleonischen Zeit ist Wilhelmsthal wenig berührt worden. Erst bei der Neueinrichtung des Schlosses Wilhelmshöhe für die Gräfin Reichenbach um 1822 erfuhren die



SCHLOSS WILHELMSTHAL, WACHHÄUSCHEN AM EINGANG. ABB. 9

stoffbespannten Räume von Wilhelmsthal, insbesondere die Schlafzimmer, Veränderungen, die den heutigen Eindruck für den Besucher des Schlosses entscheidend mitbestimmen: eine Reihe von Wandbespannungen und dazu gehörige Zimmereinrichtungen vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde aus Wilhelmshöhe hierher übertragen und eingebaut. So kommt es, daß zwischen den Rokokozimmern unvermittelt Räume erscheinen, die charakteristische Beispiele des Louis-Seize sind, wie z. B. das Schlafzimmer in der Südwohnung des Erdgeschosses (Abb. 8). Die Stoffe dieser Wilhelmshöher Einrichtungen, die den Raumeindruck wesentlich bestimmen, sind Lyoner Import und Hanauer Erzeugnisse nach französischen Mustern; die Möbel — abgesehen von den auch in diesen Räumen verteilten Pariser Kommoden, Schränkchen und Pendulen — sind von französischen Bildhauern in Kassel ausgeführt.

Beim Übergang des hessischen Staatsvermögens an Preußen infolge des Krieges von 1866 wurde das Schloß nicht wie Wilhelmshöhe und das Residenzpalais in Kassel dem König zur Benutzung überwiesen, sondern blieb im Besitz der Domänenverwaltung. Es wurden also keinerlei Umbauten und Herrichtungen für die Benutzung durch den Hof vorgenommen, und diesem Umstand ist es zu verdanken, daß Wilhelmsthal auch in allen Einzelheiten der Ausstattung so gut erhalten ist wie kein anderes Schloß des achtzehnten Jahrhunderts in Preußen.



VIGNETTE AUS BLONDEL „MAISONS DE PLAISANCE“



CARL BLECHEN, BILDNISZEICHNUNG PROFESSOR TÖLCKEN

AUSSTELLUNG: HUNDERT JAHRE BERLINER KUNST



ANDRÉ DERAIN, DAS SCHLOSS. AQUARELL. 1920.

SAMMLUNG V. FLOTOW. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

DERAIN

ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

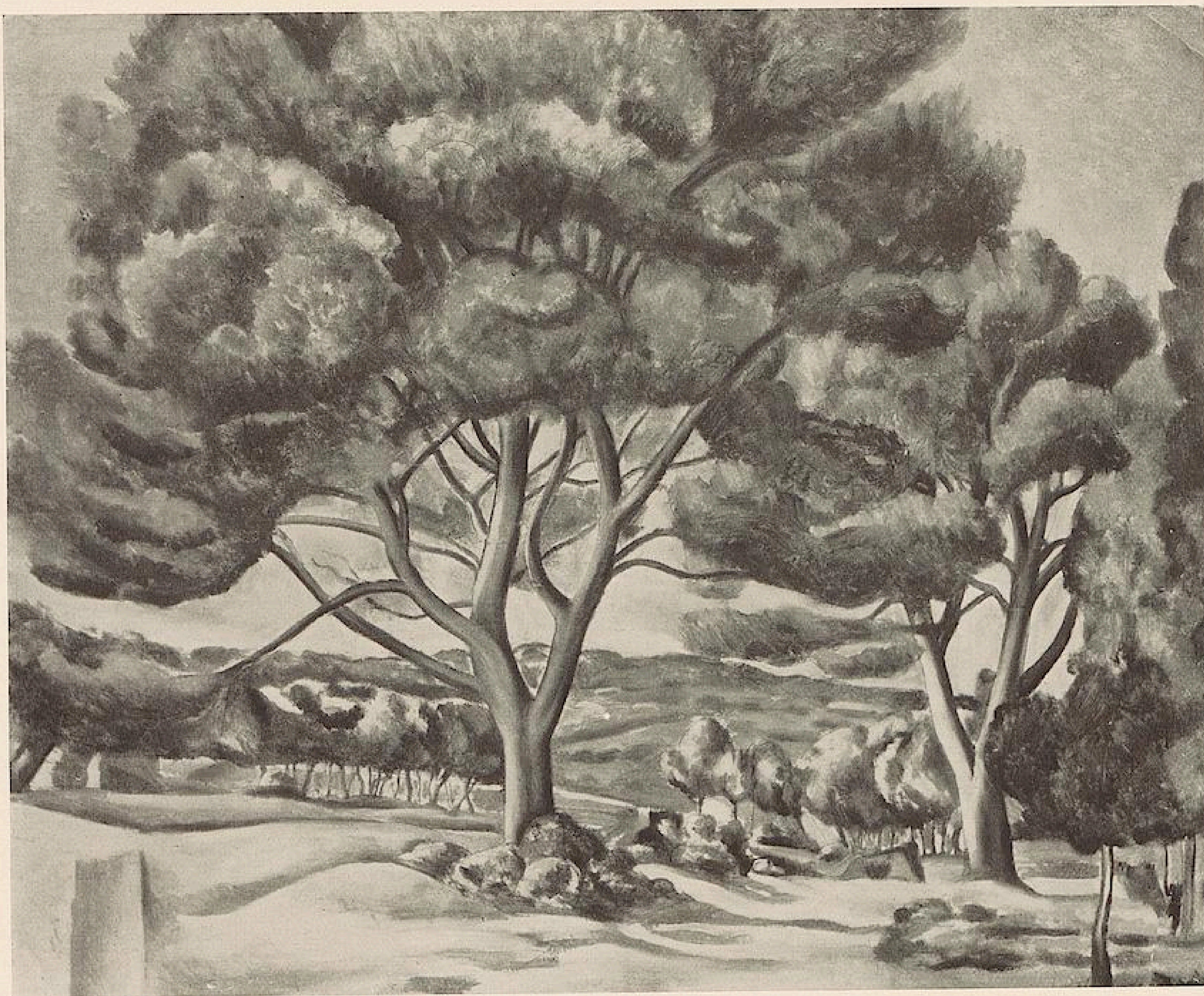
VON

HANS PURRMANN

Wenn man sich eine Vorstellung von der Persönlichkeit André Derains machen will, so hat man einige Mühe, sie aus den vielen einander folgenden Perioden herauszuschälen. Bis man dazu kommt, den Wert seiner Person gerade in dieser Unstetigkeit einer Suchernatur zu erkennen. Keine Periode möchte man vermissen, denn jede hat so vorzügliche Bilder hervorgebracht, daß in uns nicht einmal die Vorstellung einer Unzulänglichkeit rege wird oder gar der Wunsch, in einem der Bilder mehrere Perioden vermengt zu sehen.

Vor mehr als zwanzig Jahren sah ich die ersten Bilder Derains. Ich verstand sie nur schwer; sie erschienen mir forciert und akademisch formalistisch. In jene Zeit fiel meine erste Bekanntschaft mit Henri Matisse. Daß dieser mit einer kaum zu überbietenden Hochachtung von Derain sprach, verwunderte mich. Eine Erschütterung seiner Schätzung war nicht möglich, obwohl der freundschaftliche Verkehr beider Maler aus irgendwelchen mir unbekannten Gründen sehr gelitten hatte. Derains vielseitig literarische und philosophische Bildung rühmte Matisse, und es wurde mir im Laufe der Zeit klar, welch nachhaltigen Einfluß Derains Ideen auf Matisse und viele andere moderne Maler ausübten. Vom Atelier Gustave Moreau her mit ihm bekannt, arbeitete Matisse eine Zeitlang mit dem um zehn

Jahre jüngeren Derain in Paris und auch auf dem Lande in Freundschaft zusammen, und in Collioure widmeten sie sich dem Studium dieser schönen südfranzösischen Natur gemeinsam. Es scheint mir gewiß, daß Derain Matisse zu der Erkenntnis verholfen hat, waghalsig mit den reinsten Farben den Natureindruck wiederzugeben, in reinen Farben sich nähernde und ferner liegende Kontraste auf einer Leinwand in einer Orchestration zu vereinigen, daß selbst ein Ockergelb schon schmutzig erschien und ein lokalfarben-grauer zusammenzuziehen und die Formen mächtiger zu gestalten, als es die etwas pedantischen Ausläufer des großen Seurat taten. Derains Rolle mag eine Anekdote illustrieren. Er kam eines Tages zu Matisse, forderte diesen auf, mit ihm sich der Aufgabe zu unterziehen, eine nackte Frau in reiner blauer Farbe zu malen, die Bilder sollten jedoch erst in fertigem Zustande gegenseitig gezeigt werden. Die Arbeiten, nebeneinandergestellt, veranlaßten Derain, mit einem Messer sein Bild in Stücke zu zerschneiden, und Matisses Bild den



ANDRÉ DERAIN, DIE GROSSE FICHTE. 1922

SAMMLUNG WILLY STRECKER, WIESBADEN. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Weg oder ein grüner Baum unter Umständen seine Repräsentation im Bilde in reinstem roten Zinnober fand. „Die pure Farbe, das kolorierte Volumen" war das Losungswort.

Gewiß, auch Matisse war darauf vorbereitet, hatte den letzten romantischen Asphalt längst schon verbrannt, ja die changierende Farbe der Impressionisten abgelegt, die ihm die Formen ertrinken ließ, und er suchte nach einer größeren, wuchtigeren Zeichnung. Er war auch bereits bei den Methoden der Neoimpressionisten angelangt, aber die Begegnung mit Derain hat wohl den Anlaß gegeben, die Farbe breiter vollen Sieg zuzusprechen (als „femme bleue" heute genugsam bekannt). Kann eine Begebenheit wie diese den noblen Künstler besser illustrieren? Er verstand wohl damals seine Ideen nicht voll auszunützen, er konnte ihnen nicht den letzten Lebensnerv zuführen. Ich könnte Derain noch resignierter zeigen, und doch wurde Derain weiterhin ein Ordner, an dem sich eine ins Wanken geratene Zeit aufrichten konnte. Ja, man muß verstehen, daß Frankreich nach dem Krieg in der fieberhaften Phase neu erstehender Ordnung in eine außerordentliche Schätzung dieses Künstlers verfiel.



ANDRÉ DERAIN, MÄDCHENKOPF. PASTELL. 1919

SAMMLUNG P. V. MENDELSSOHN-BARTHOLDY. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

einen Archaismus, er suchte naive Einfachheit in den Prinzipien der Negerkunst und der Primitiven früher Epochen. Er hat seine Zeit vorwärts gerückt, hat bei allen Richtungen Pate gestanden, er, der alles sah, alles las, alles fühlte. Ist ihm ein Vorwurf daraus zu machen? Er fand den Weg mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit des Franzosen, dem das Leben selbst alles krönt und der dem Reiz der Natur nicht die Empfindung versagt.

Diese Aufgabe, Frankreich den Ordnungsruf zu erteilen, konnte damals nicht Picasso zufallen: die Diabolik dieses Spaniers störte, seine Sentimentalität blieb unglaubwürdig, die harmonische Eindringlichkeit seiner Arbeit wurde noch nicht verstanden, gab andern Malern Anlaß zu schlimmer Entartung, seine Extravaganz hielt man fälschlich für gefahrvoll. Aber auch Matisse erregte zu sehr die Gemüter, man hatte den Trompetenstoß noch zu laut in den Ohren, mit dem er eine Revolution gemacht hatte, seine lyrischen Odalisken waren noch nicht entstanden und die Annäherung an die Renoirsche Bildidee, wahrscheinlich auch von Derain signalisiert, war noch nicht vollzogen.

All dies Geschehen liegt hinter den Franzosen, ist für sie schon fast historisch geworden; und doch will es mir noch rechtzeitig für uns Deutsche erscheinen, uns der erntesten Betrachtung dieses erlesenen Künstlers hinzugeben, den uns Flechtheim neulich in einem, deutschen Kunsthändlern schon fremd gewordenen Idealismus vorstellte.

Frankreich bereitete ihm diesen Erfolg, weil es Zutrauen zu einem Künstler hatte, dessen Gewissenhaftigkeit außer Frage steht, weil Derain über die prinzipiellen Fragen, aus welchem Element ein Bild zu bestehen hat, am meisten nachgedacht hat. Man sah in Derains Arbeit eine Mahnung, nicht in Unordnung und Auflösung zu verfallen und bei der Gesetzmäßigkeit der Malerei zu bleiben.

Derain, der sich von Matisse abgewandt hatte, weil er dessen Weg als gefährlich empfand, stellte sich in den Schatten Cézannes, studierte diesen bis zur Selbstaufgabe, in einer Zeit, wo Ernsthaftigkeit und Maß nötig waren. Er hat eine Reaktion gegen das zarte Sentiment einer etwas erdgebundenen Poesie der Impressionisten herbeigeführt und den Fauvismus eingeleitet. Er teilte das Licht in Flächen auf, als der Kubismus sich ansagte, und er hat in dem Augenblick Ingres' Hand ergriffen, gab ihm das Wort, als dieser am stärksten gehört werden konnte. Derain schuf dann

Behäbig, phlegmatisch, mit Genießertum, freier Stirn, vornehmer Zurückhaltung, in einer absolut den Maler zeigenden Geistesverfassung, sind Derains Bilder auf eine knappe und sehr künstlerische Formel gebracht. Der Ausdruck seiner Köpfe vermittelt uns direkt das schöne Gefühl, mit dem sie aufgenommen und durch seine Seele gingen. Seine Stilleben zeigen die Ruhe, die Verhaltenheit, die Harmonie der Interieurs gotischer Dome. Und doch überrascht uns kein allzu neuartiger Farbklang, keine seltsame Zeichnung kitzelt unsere Nerven, wir erleben Frankreich von gestern und heute, fortgeführt und trotz aller Anstrengungen nur wenig erneut. Seine Lieblinge und Götter fühlen wir von ihm verstanden, transponiert, nicht trivial ausgenützt. Wir glauben den Künstler vor der Natur zu sehen, im Zwiegespräch mit Corot, mit Cézanne, mit Renoir — fragend: Was hättet Ihr hier zu sagen gehabt? Bringt etwas von Euren Mysterien auch über mich!



ANDRÉ DERAIN, KORB UND GLAS. 1913

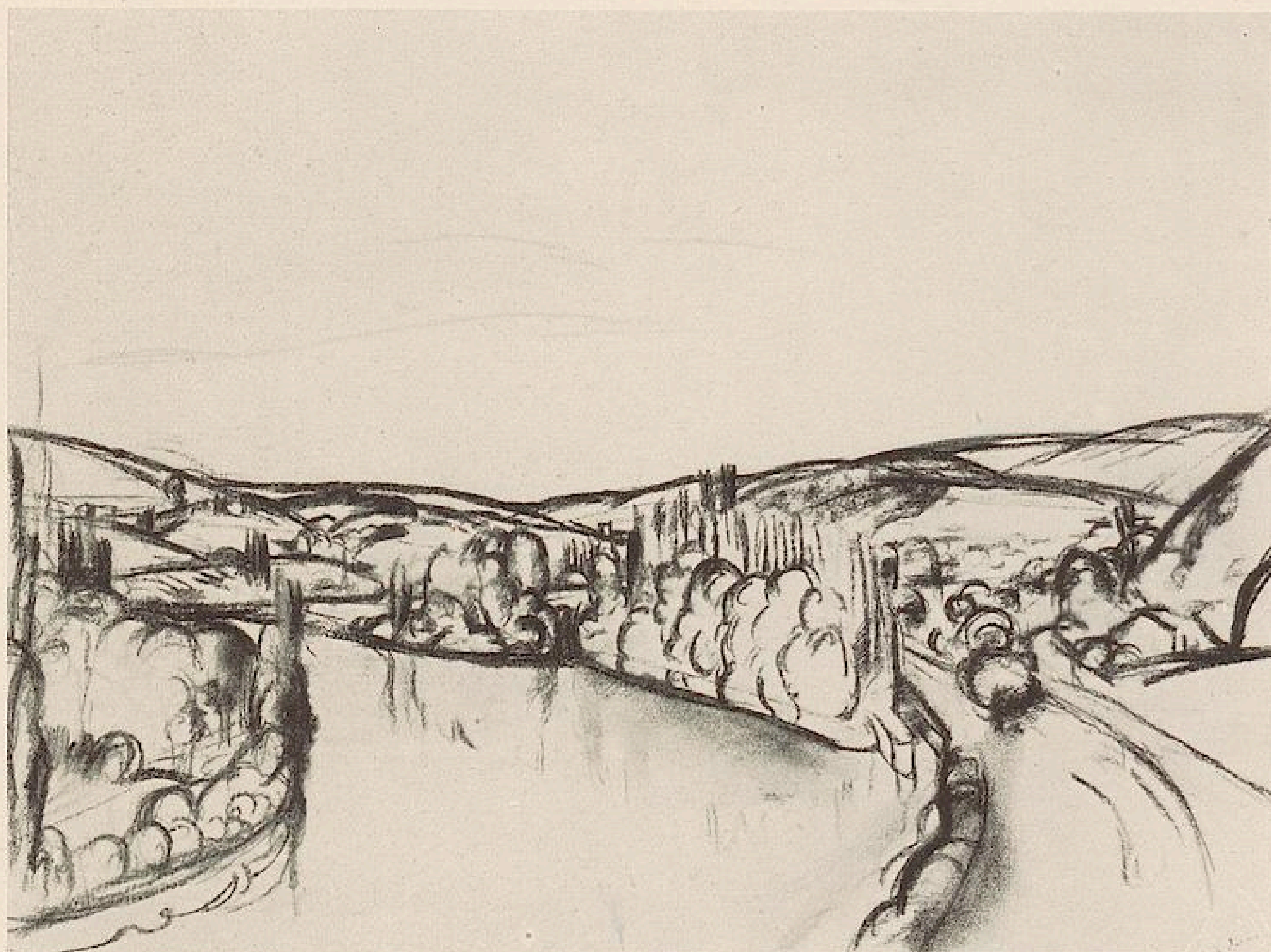
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN



ANDRÉ DERAIN, LE LOT. 1913

SAMMLUNG ERNST LEVI-SANDER. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

Doch will ich keinesfalls in die Vermessenheit geraten, in Derain einen Eklektiker zu sehen, dazu steht er mir zu hoch. Aber es ist eine gewisse Verhaltenheit seiner Stimme in der Nähe so vieler Götter fühlbar. Glückliches Frankreich, wie bist du wach in deinen Gärten! Deine silberhelle Luft erglänzt! Dein Künstlertum, deine Ordnung, deine Überlegtheit, deine Gesetzmäßigkeit — dein Derain erzählt uns davon — wir müssen ihn lieben!



ANDRÉ DERAIN, FLUSSLANDSCHAFT. ZEICHNUNG. 1922
SAMMLUNG MARIO UZIELLI. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

KUBINSCHE GESPENSTER

VON

RUDOLF GROSSMANN

GELEGENTLICH DER AUSSTELLUNG IN DER MODERNEN GALERIE WERTHEIM

„Es ist doch immer das Traumreich", schreibt Goethe einmal an Herder, „wie ein falscher Lostopf, wo unzählige Nieten und höchstens kleine Gewinnstchen untereinander gemischt sind." Dieses gilt nicht für Kubin, der von seinen Wachträumen sein ganzes Oeuvre herleitet. Seine Traumgesichte, in denen er tatsächlich lebt, sind seine Treffer geworden.

Der gestaltende Künstler vernichtet, um zu seiner Bildform zu kommen, die Form der Außenwelt, er erfindet sie gewissermaßen neu im Geiste. Wie ist es aber bei Kubin? Er steht von vornherein mit der Realität auf sehr gespanntem Fuß und ist eigentlich mehr Ideen- als Formenkünstler. Da steht ein Baum. Ihn als Baum abzubilden, nur als Baum, interessiert Kubin nicht; er spintisiert um ihn herum. „Sehen Sie diese drohende Geste seiner Äste, die wie Arme gestikulieren! Der da ist ganz männlich, jener ist weiblich, zurückhaltend, mehr hingebend" — sagte er einmal auf einem Spaziergang. Er kann mit der realen Umwelt nichts Rechtes anfangen, er muß von ihr wegdenken. Sie stört ihn sogar, so daß er sie durch Träume und Phantome ersetzt, sie damit bemäntelt, um sie überhaupt ertragen zu können.

Auf einem eiförmigen, blassen Kalmückenschädel markieren sich allerhand Krixel-Kraxel, feine Fältchen wie von Kinderhand gezeichnet. Die schwarzen, aus dem Blaß hervorstechenden Augen haben etwas Ergriffenes, etwas panisch Erschrecktes. Eine Begegnung mit Kubin hat nichts Alltägliches. Sein Gesicht überfällt einen, er begrüßt den Be-

sucher hastig und mit gesteigertem Ausdruck. Manchmal überrascht ein schlauer, bäuerischer Seitenblick und ein gesunder Nacken. So normal, behäbig, bürgerlich wie der ihm geistesverwandte Ensor ist er aber nicht.

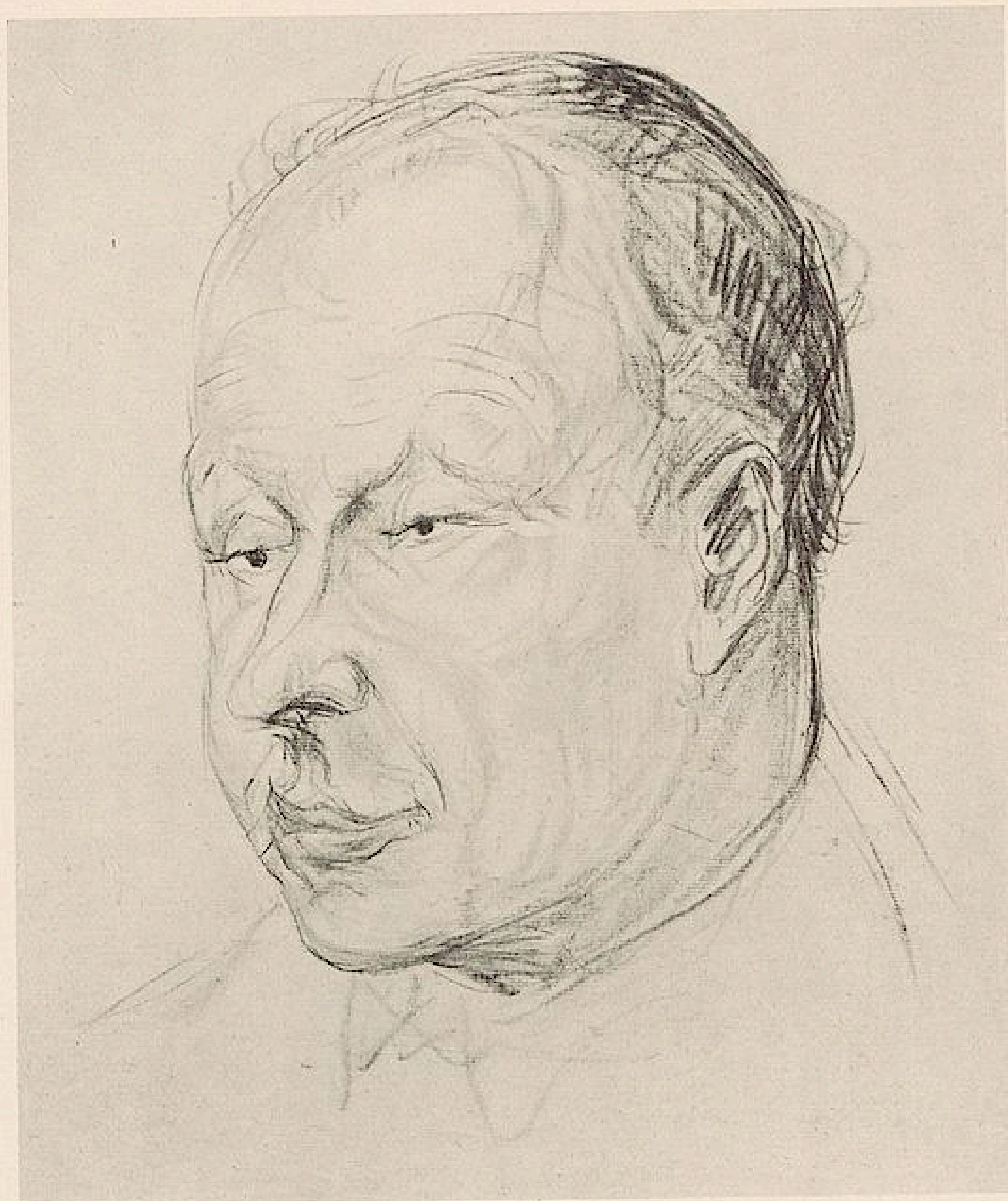
Um auf seine Träume zurückzukommen: Er hat einmal einen Roman „Die andere Seite" geschrieben, in dem er symbolhaft einen Traumstaat schildert. Die Bilder kommen ihm darin fast ebenso ungehemmt, sich überstürzend, mit derselben Schnelligkeit und Vielgestaltigkeit, wie im wirklichen Traum. Vielleicht ist der Unterschied zwischen Wachen und Träumen bei ihm gar nicht so groß. Trifft ihn der ihm schmerzliche Reiz der Welt, so geht die Empfindung sofort automatisch mit vielen Erinnerungsbildern, die er durch eine buddhistisch fakirhafte Einstellung sich jederzeit fast virtuos aus dem Keller seines Bewußtseins holen kann, Verbindungen ein — ganz ähnlich wie im echten Traum.

So kommt es, daß seine Feder über das Papier huscht, hüpft, sich manchmal überstürzt und jene traumhafte Unbeschwertheit hat, die die Phantasie mit Andeutungen anregt und vorbereitet.

Manchen kommt bei diesem gespenstischen Totentanz das Gruseln. Die Zeichnungen kommen zudem dem Bedürfnis unserer Zeit nach Mystik zeitgemäß entgegen.

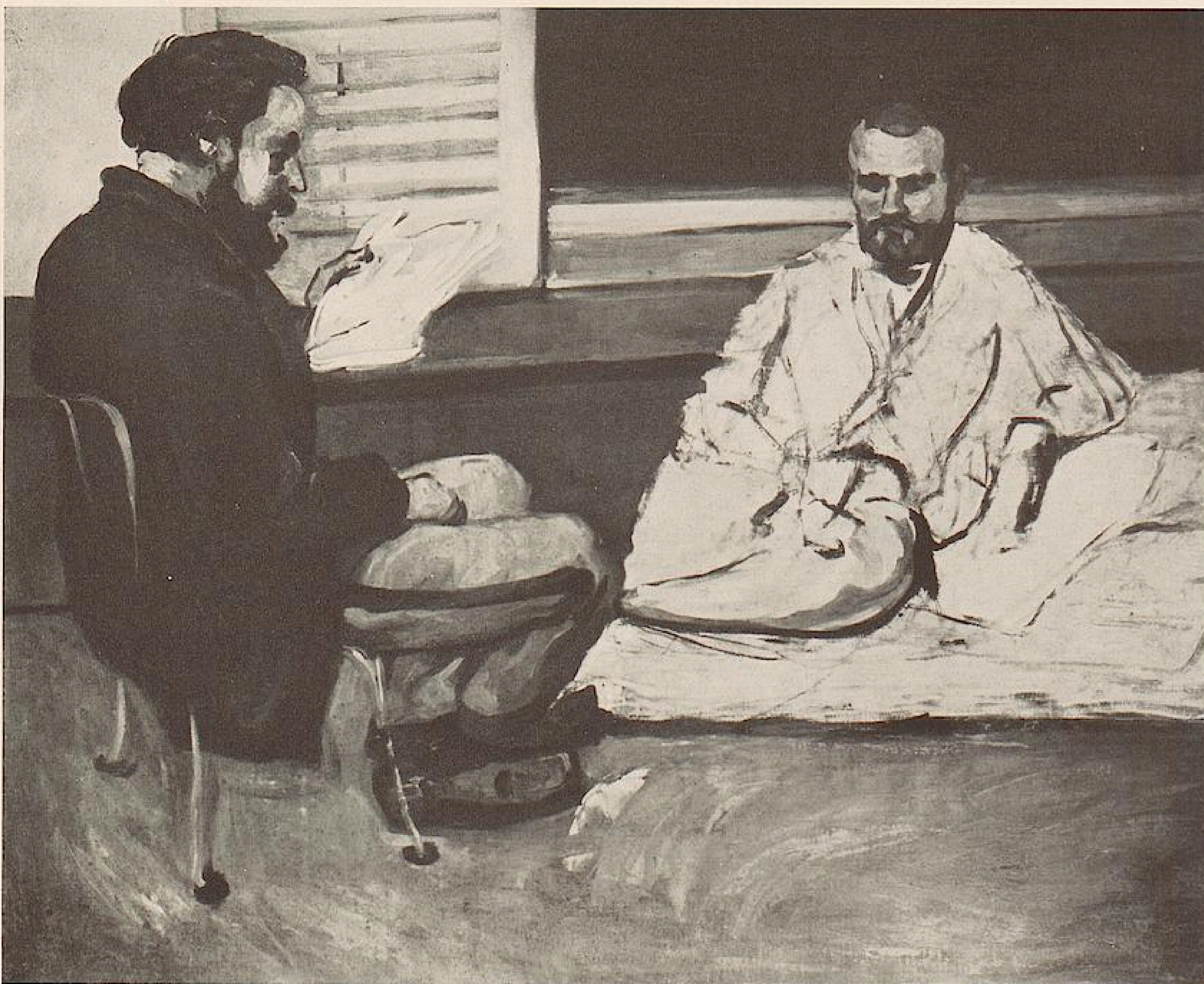
Aber Picassos Mystik ist unserer Zeit vielleicht mehr angepaßt. Seine betonten Kontrastflächen, vereinfacht nebeneinandergesetzt, wo, zugunsten der geschlossenen Einheit, Formteile abgebrochen werden, machen mehr gruseln, weil sie weniger gegenständlich und legendärer sind, weil sie wie mechanisierte und automatisierte Schemen und Grimassen in einem abstrakten Raum sind. Sie erinnern manchmal an Erscheinungen bei okkulten Sitzungen, wenn durch das Zwielicht des Raumes ein sogenanntes Pseudopodium (verlängertes Tastorgan) geradlinig vorstößt, wenn Schatten von Gegenständen, die durch den Raum fliegen, sichtbar werden. Hinter dem Maschinenhaften, Automatischen versteckt Picasso seine Person mehr als Kubin — wie auch das Medium in der Sitzung hinter seinen Emanationen, die den Spuktanz aufführen, verdämmert — gleichgültig, ob es wirklich Spuk ist oder nicht. Die Bilder Picassos und die okkulten Phänomene haben den Grad von Wirklichkeit, den wir ihnen in unserer Wunscheinstellung geben, in unserm Zeitbedürfnis nach Mystik und Maschine. Diese scheinbaren Gegensätze verschmelzen hier. Die Geister, die wir beschwören und sehen wollen, sind da — wir werden sie nicht mehr los.

Kubin ist in dem Ausdruck seiner Gesichte altmeisterlicher, unmoderner. Mit seinen Phantomen kann jeder reden. Kubin ist Österreicher und lebt seit langem in Österreich, ganz einsam auf einem verfallenen Schloß. Er ist der Beschwörer der österreichischen Gespenster; sein Oeuvre ist eine Sammlung aller ihrer Gattungen und Varietäten: von der spielenden Kinderlarve bis zur aufgedunsenen Wasserleiche, vom spukhaften Grenzaufseher bis zum schnurrbartgesträubten Totentanzgeneral, vom gemütlich bürgerlichen Wamperl bis zum höllischen Hexenmeister. Er zeigt wie es beim Österreicher hinter der nonchalanten Entspannung, hinter der Wurstigkeit, hinter der Larve der Bonhomie gespensterlt und dämonerlt; er entdeckt ihm und uns in überzeugender Weise seine vierte Dimension.



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG A. KUBIN

Anmerkung der Redaktion: Zeichnungen von Kubin waren in der Modernen Galerie Wertheim ausgestellt. Die Auswahl wäre vorzüglich gewesen, wenn die Folge der Passion weggeblieben wäre. Damit überzeugt Kubin nicht, da er, ohne es zu wollen, die Travestie streift. Da galoppiert sein Pferd „Ali" ganz anders spukhaft durch eine reich imaginierte Welt! Der Gesamteindruck war wieder, daß es erstaunlich ist, wie dieser Zeichner es versteht, dauernd in einer solchen Welt der Unwirklichkeit zu leben, wie frei er bleibt von Schematisierung, Manier und Professionsmäßigkeit. Es ist alles echt bei Kubin — das Geglückte und darum Überzeugende und auch das weniger Geglückte.



PAUL CÉZANNE, PAUL ALEXIS UND EMIL ZOLA

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

EIN UNBEKANNTES BILD VON CÉZANNE

Das Bild von Cézanne, das wir hier abbilden, war bisher unbekannt. Es befand sich im Nachlaß von Emile Zola, wurde aber — da sein Verfasser nicht bekannt war — auf der Nachlaßauktion Emile Zolas mit den Bildern aus seinem Besitz nicht versteigert, sondern in einer Versteigerung, auf der der Hausrat aus dem Landhaus Emil Zolas in Médan zum Verkauf gebracht wurde. Es wurde damals als anonymes Werk für ein Butterbrot von einem Privatmann erworben, der es vor kurzer Zeit dem Kunsthändler Paul Rosenberg in Paris als ein Werk von Manet anbot. Das Bild ist nach dem Urteil von Vollard und Rosenberg unzweifelhaft ein Werk von Cézanne. In der linken Figur erkennt man den Schriftsteller Paul Alexis, der Emile Zola aus einem Manuskript vorliest. Das Bild gehört zu den aufschlußreichsten Werken Cézannes.

C.

EINE LEIBL-FÄLSCHUNG

VON

EMIL WALDMANN

Auf der Leibl-Ausstellung der Akademie war das lebensgroße Bildnis eines „Bayrischen Offiziers" im Katalog beschrieben unter Nr. 70 und auf Tafel 48 abgebildet. Signiert rechts unten „W. Leibl".

Das Bild war bis zum Jahre 1928 als Leibl unbekannt; es ward damals durch einen deutschen Sammler von einem deutschen Kunsthändler in Rom erworben. Die Photographie gab, wenn auch Haltung und Ausdruck des Dargestellten ungewöhnlich schienen, zu Bedenken keinen Anlaß und das Bild wurde einstweilen in die Ausstellung aufgenommen. Aber Zweifel an der Urheberschaft Leibls stellten sich doch bald ein, und Autor wie Verleger des gerade für die Neuauflage in Arbeit befindlichen Gesamtkataloges Leibls beschlossen, das Bild in die Neuauflage nicht aufzunehmen.

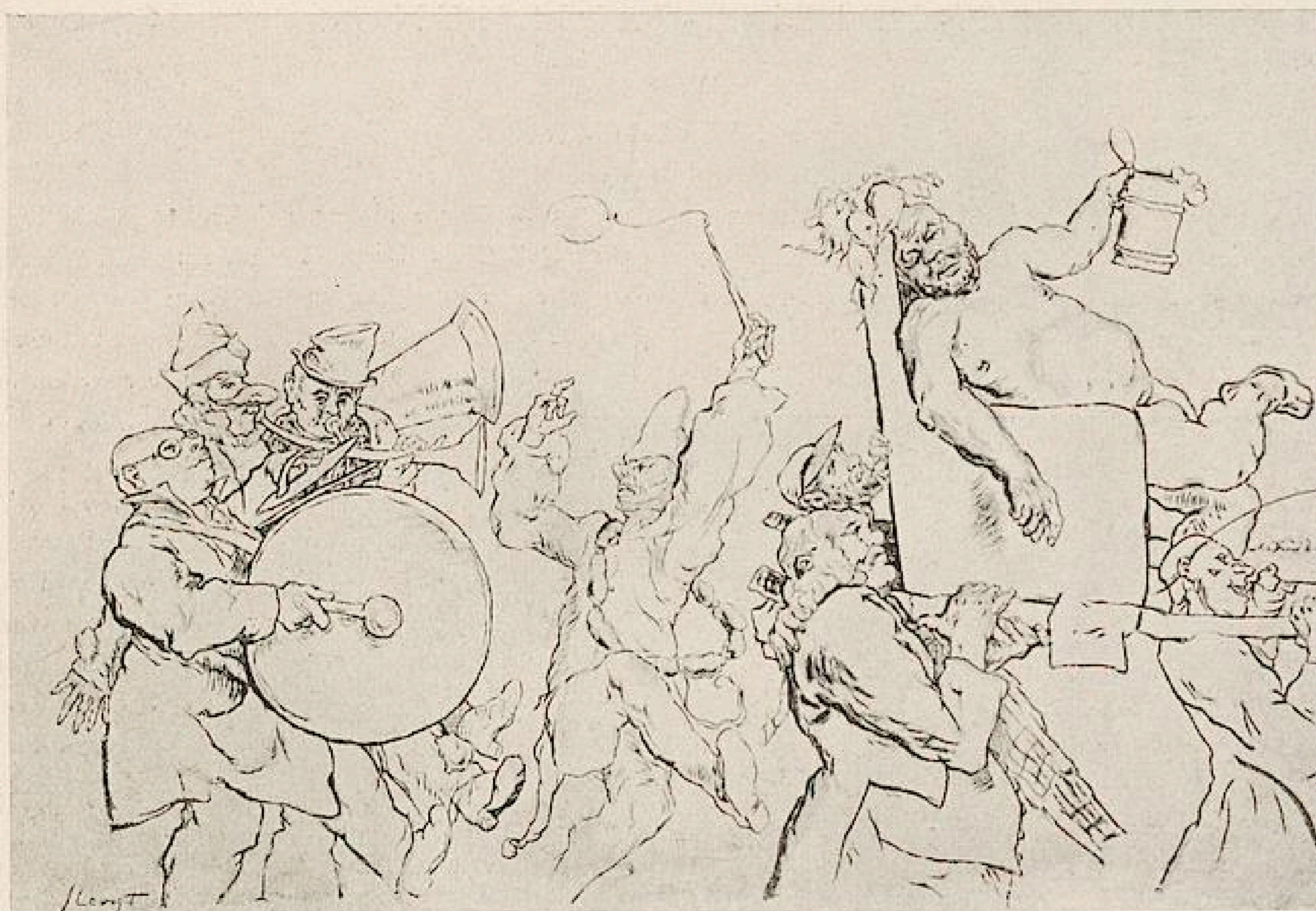


BILDNIS EINES BAYRISCHEN OFFIZIERS

Da meldete sich der Künstler, der das Bild wirklich gemalt hat: Professor Hans Blum in München. Ein Maler und einstiger Lehrer an der Münchener Kunstgewerbeschule, geboren 1858, ehemals Schüler der Münchener Akademie unter Löfftz und Lindenschmit. Der erklärte kategorisch, dieses Bildnis hätte er im Jahre 1880 gemalt, der Dargestellte wäre ein Beamter der Geschützgießerei in Ingolstadt gewesen, namens Stadelmann. Und das Bild wäre im Juli 1924 auf einer Auktion bei Helbing in München zum Ausgebot gekommen, damals noch mit der Signatur Hans Blum versehen. Da es das Limit von tausend Mark nicht erreichte, wäre es als unverkauft zurückgezogen. Gehört hätte es damals der Schwiegertochter des Dargestellten.

Diese Angaben trafen zu. Im Auktionskatalog der Firma Helbing war bei der Beschreibung auf die technische Verwandtschaft der Malerei mit der Art Leibls und Trübners hingewiesen.

Im August des Jahres hat dann die Firma Helbing das Gemälde an einen Münchener „Kunstmaler", dessen Name festgestellt ist, für 800 Mark verkauft. Wer die Änderung der Signatur vorgenommen hat und wann und wo diese Urkundenfälschung vor sich ging, ist Sache des Staatsanwaltes.



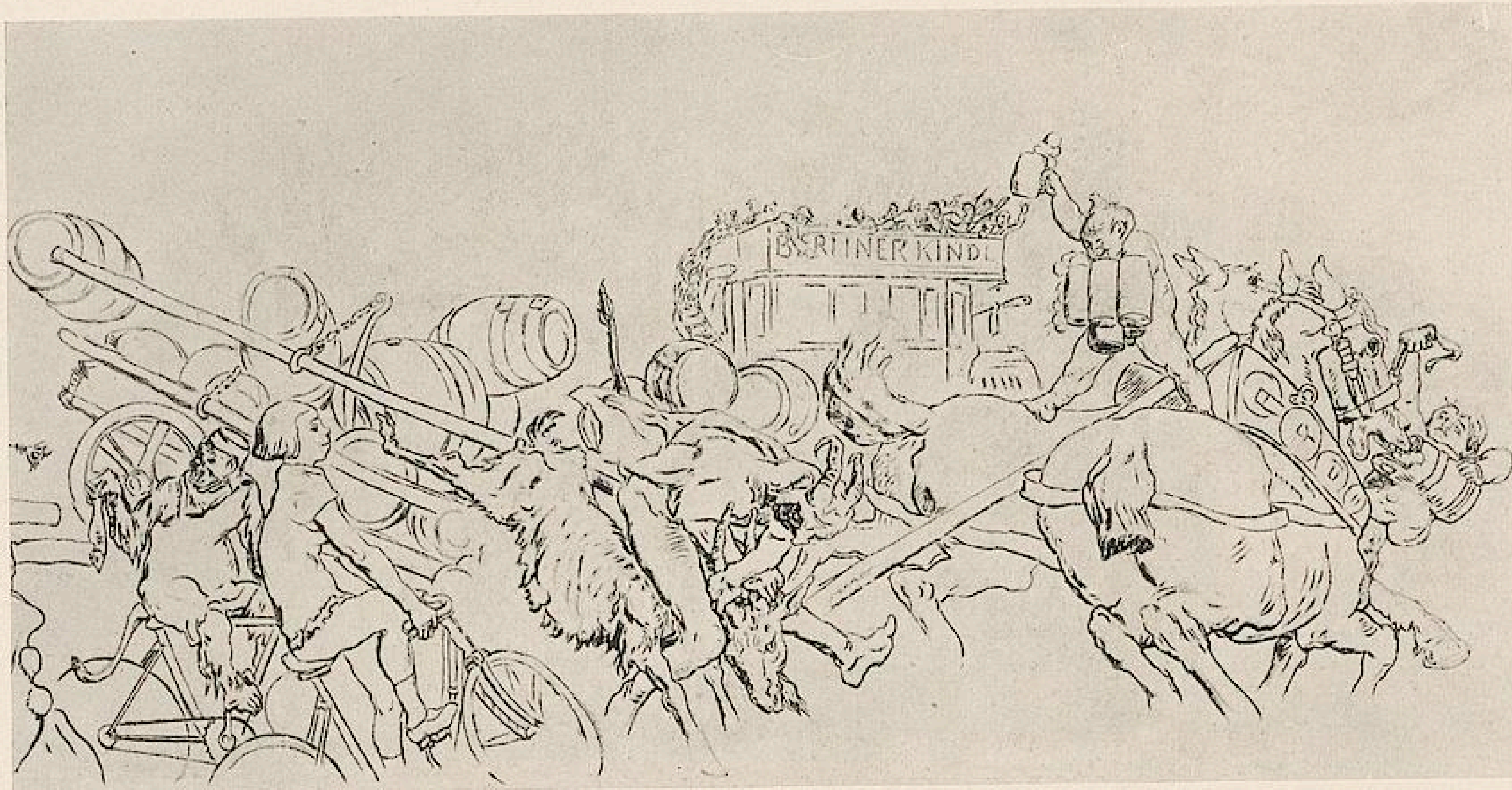
MAX SLEVOGT, WANDBILD IM BERLINER KINDLBRÄU
SGRAFFITO. LINKER TEIL DER TREPPENWAND

NEUE WANDBILDER VON SLEVOGT

Max Slevogt hat zwei Wände eines großen Restaurationssaales, den der Architekt Paul Levi für das Berliner Kindl am Kurfürstendamm gebaut hat, mit den Wandbildern geschmückt, die wir hier reproduzieren. Er hat die alte, bereits halb vergessene Technik des Sgraffito gewählt, die darin besteht, daß die Wände mit einem dunkeln Putz überzogen werden, über den dann, solange er noch frisch ist, eine dünne Schicht hellen Putzes gebreitet wird. Auf diesen Grund wird die Zeichnung übertragen und im Umriß so tief eingekratzt (sgraffiare = kratzen), daß der dunkle Untergrund zum Vorschein kommt. Es entsteht also eine dunkle Zeichnung auf hellem Grund oder, wenn die Putzschichten in anderer Reihenfolge aufgetragen werden, eine helle Zeichnung auf dunkelm Grund. Das aus dem Italien des sechzehnten Jahrhunderts stammende Verfahren, das sehr wetterbeständige Dekorationen zuläßt, wurde an den Fassaden noch in den achtziger Jahren, wenn auch in sehr eklektizistischer Weise, geübt. Dann kam es ganz ab.

Slevogt hat einen dunkelbraunen Grundputz und einen hellgrauen Überputz gewählt. Seine Dekorationen — eine Verherrlichung des Gambrinus, eine moderne Variante des Silenzuges — wirken an den beiden Querwänden wie zwei riesige Zeichnungen voller Erfindungsreichtum, Beweglichkeit und Fülle. Wohltuend ist die Diskretion der Wirkung. Die Dekoration bleibt in der Fläche, die Schwarzweißwirkung überschreitet nicht die Grenzen des Architektonischen, so frei Slevogt die Aufgabe auch behandelt hat. Es war zu erwarten, daß Slevogt der ihm völlig neuen Technik neue Möglichkeiten abgewinnen würde. Es ist ihm insofern gelungen, als er die Umrisse nicht hart und schematisch gezogen hat, sondern als er mit stärkerem und weicherem Druck eine mehr handschriftliche Wirkung erzielt hat. Wenn die historischen Sgraffitos immer ein wenig wie vergrößerte Kupferstiche aussehen, so wird man hier an riesige Federzeichnungen erinnert. Das Persönliche kommt am besten an der hinteren Wand zum Ausdruck, dort wird Slevogts eigene Hand am deutlichsten sichtbar (Abbildung Seite 368 und 369). Durchaus neu für diese Technik ist es, daß Slevogt Schattierungen, Halbtöne zu erzeugen imstande war, indem er die helle Putzhaut nur teilweise wegschabte. Dieses ist unseres Wissens vorher nie versucht worden. Der Gesamteindruck ist sehr glücklich; in einer widerspenstigen Technik ist das Spontane, Improvisatorische und Nervöse, das ein so wesentlicher Bestandteil des Slevogtschen Talentes ist, erhalten worden.

So besteht der Gewinn nicht nur in einem bedeutenden Wandschmuck, der jedermann zugänglich ist, sondern auch in der Neubelebung einer alten Technik, die bisher als starr galt und die hier doch eine ungeahnte Geschmeidigkeit offenbart. K. Sch.



MAX SLEVOGT, WANDBILD IM BERLINER KINDLBRÄU
SGRAFFITO. RECHTER TEIL DER TREPPENWAND

DIE MEISTER DES HOLLÄNDISCHEN INTERIEURS

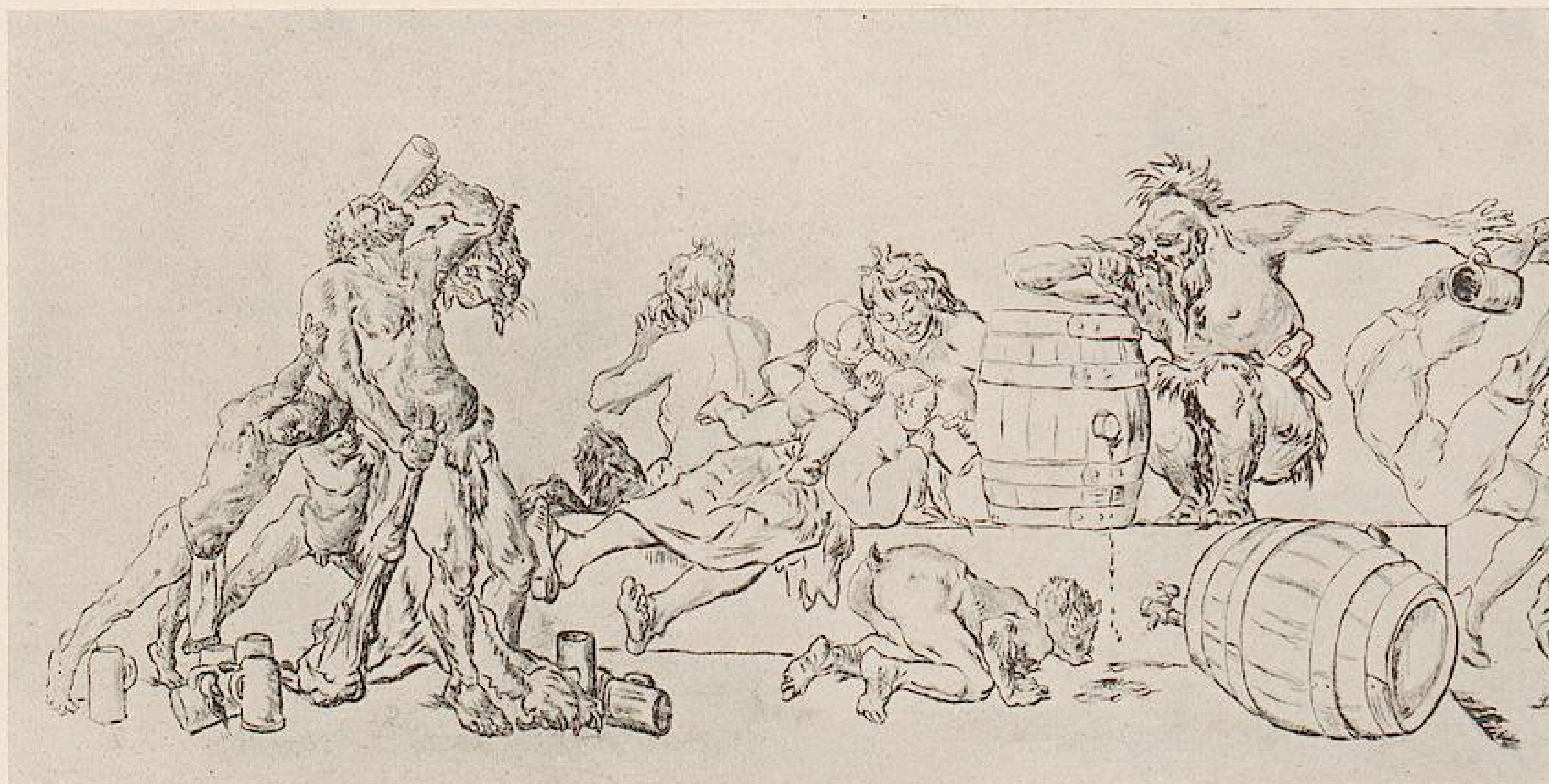
Der flämischen Landschaft, die im vorigen Jahr in einer schönen Ausstellung gezeigt wurde, läßt die Galerie Dr. Schäffer jetzt das „Holländische Genrebild" folgen. Denn darum handelt es sich eigentlich, da nicht das Interieur an sich, sondern die Menschen im Innenraum den Bildern die Motive geben — Menschen in alltäglicher Beschäftigung, nicht historische Persönlichkeiten und Ereignisse, sondern der „Genus" Mensch. Nicht zufällig erblühte diese neue Kunstart in den protestantischen Niederlanden, im Zeitalter bürgerlicher Kultur.

Diese Ausstellung, die in der Hauptsache auf Beteiligung privater Sammler angewiesen war, konnte aus ergiebigen Quellen schöpfen, weil das Genrebild immer viel und gern gesammelt worden ist. Hauptmeister zu zeigen, war freilich nicht leicht. Bilder von Vermeer, zum Beispiel, gibt es in Europa kaum noch außerhalb der Museen. Braunschweig stellte sein köstliches Bild zur Verfügung. Reich und vielseitig konnte Pieter de Hooch vorgeführt werden. Zahlreich sind die Nachfolger und Nachahmer Pieters. Terborch war gut vertreten; die Kasseler Lautenspielerin ist ein kostbares Stück intimer Feinmalerei. Ein anderes Temperament hat die Lautenspielerin des Metsu, die ebenfalls aus Kassel stammt. Ochtervelt setzt die Linie von Terborch fort; seine „Musikgesellschaft" ist ein vorzügliches Beispiel. In Mieris und Netscher erreicht diese Kunstgattung ihr Ende, um in Cornelis Troost noch einmal einen späten Nachläufer zu finden.

Diesen Malern stiller Vornehmheit stehen die Schilderer lauter Lustigkeit gegenüber: Buytewech, der Maler der Studenten und Soldaten mit ihrem weiblichen Anhang, Pieter Codde, Dirck Hals, Palamedesz haben ähnliche Motive behandelt. Jan Steen hat das Treiben deftiger Volksvergnügungen zu einem Sondergebiet gemacht. Von einer noch anderen Seite näherten sich Schüler und Nachfolger Rembrandts — Maes, Fabritius und Aert de Gelder — dem Thema: sie gaben dem Genrebild eine ernste Note stiller seelischer Verhaltenheit.

Vergleicht man diese glückliche Zeit der Malerei mit der Gegenwart, so scheint es, als habe sich die Kunst dem Leben verfeindet. Es gibt keine Genremalerei in diesem Sinne mehr. Das Genre stand am Eingang der bürgerlichen Malerei im Holland des siebzehnten Jahrhunderts. Vielleicht bezeichnet sein Ende den Beschluß einer der großen Phasen im Ablauf der Weltgeschichte der Kunst.

G.



MAX SLEVOGT, WANDBILD IM BERLINER KINDLBRÄU. SGRAFFITO. LINKER TEIL DER HINTEREN QUERWAND

CHRONIK

ARCHÄOLOGENTAG, AUSGRABUNGEN UND ALLERLEI SONST

Die Hundertjahrfeier des deutschen archäologischen Instituts hat den glänzenden Verlauf genommen, den man nach den außerordentlichen Vorbereitungen erwarten konnte. In- und ausländische Gelehrte waren in großer Zahl erschienen, prominente Vertreter der Behörden hielten festliche Ansprachen, und die allgemeine Bewunderung, die dem Pergamonmuseum zuteil wurde, das während der Tagung den Gästen offen stand, wurde nur durch einige wenige mehr oder minder heftig ablehnende Pressestimmen getrübt. Grundsätzliches über die Art der Aufstellung des Altars und der Architekturreste in den beiden seitlichen Sälen ist hier schon vor längerer Zeit geäußert worden. Es genügt uns heute, festzustellen, daß unsere Warnung überhört wurde. Wir werden über die Neubauten im Zusammenhang berichten, wenn sie im kommenden Jahr der Öffentlichkeit übergeben werden.

Für die wissenschaftliche Tagung der Altertumsforscher war das Thema „Ausgrabungen" gewählt worden, das in vier Sektionen für die verschiedenen Kulturkreise abgehandelt wurde. Am interessantesten waren die Mitteilungen des Herrn Hall aus London über die Funde in Ur, die eine ganz neue Vorstellung altchaldäischer Kunst ergeben. Die Zeit dieser Kultur ist das Ende des vierten vorchristlichen Jahrtausends. Hier hat es gelohnt zu graben, und man empfand als Hörer angesichts der Lichtbilder etwas von der eigentümlichen Erregung, die den glücklichen Schatzgräber selbst mit ganz anderer Stärke packen muß. Das Geheimnis tief im Boden verborgener Schätze hat immer die Phantasie der Menschen beschäftigt, und wenn man bedenkt, welch merkwürdige Funde allein im letzten Jahrzehnt dem Boden Ägyptens, Mesopotamiens, Südrußlands, der Mongolei, Chinas entstiegen sind, so wird man das Verdienst der modernen Bodenforschung um unsere Kenntnis alter Kulturen nicht hoch genug einschätzen können.

Was werden nach abermals fünftausend Jahren unsere Nachfahren finden, wenn sie die Reste unserer Kultur unter der Erde suchen? Wir sorgen in dieser Hinsicht schlecht für die Zukunft. Der Totenkult ist ebenso prosaisch wie sparsam geworden, wenn man daran denkt, wieviel Kostbarkeiten einem Tutanchamon oder irgendeinem Skythenfürsten oder Mongolenhäuptling mit ins Grab gegeben wurden. Man sollte daran denken, auch etwas einzugraben, nachdem durch so viele Ausgrabungen der unterirdische Reichtum der Erde ständig verringert wird. Vielleicht macht man den Anfang mit der Berolina, die vom Alexanderplatz glücklich verschwunden ist und hoffentlich nicht auf einem anderen Berliner Platze ihre Wiederauferstehung feiern wird.

In der Presse haben sich fast mehr Stimmen für die verschwundene Berolina als für die bedrohten Gontardschen Kolonnaden in der Leipziger Straße erhoben, obwohl es sich in diesem Falle um ein architektonisches Kunstwerk, in jenem um ein bronzenes Machwerk handelt. Ursprünglich als Dekoration bei Gelegenheit eines fürstlichen Einzuges entstanden, wurde die Berolina zum Denkmal aere perennius erhoben. Auch Denkmäler in dauerhaftem Material sollten aber nicht ohne weiteres Anspruch auf ewigen Bestand



MAX SLEVOGT, WANDBILD IM BERLINER KINDLBRÄU. SGRAFFITO. RECHTER TEIL DER HINTEREN QUERWAND

haben. Eine Generalrevision wäre dringend erwünscht. Der Entschluß, die Berolina zu begraben — wenn auch vielleicht nicht im wörtlichen Sinne —, wäre eine der wenigen lobenswerten Taten der Berliner Kunstdeputation, die im übrigen ihre jährlich 400000 Mark weiter zur Verschönerung der Stadt mit Bildwerken wie der „Jagenden Nymphe" des Professor Schott verwendet.

Muß man es immer wieder sagen, daß es notwendig wäre, einen verantwortlichen Fachmann zu berufen, der über die Verwendung öffentlicher Gelder zu wachen hätte? Der Herr Oberbürgermeister Böß, der sich auf dem Gebiete der Kunst nicht minder kompetent dünkt als weiland Wilhelm II., ist zwar von dem durch sein Drei-Millionen-Geschäft zu neuem Leben galvanisierten Verein Berliner Künstler zum Ehrenmitglied ernannt worden, aber wir zweifeln, ob seine Kunstkennerschaft durch diese neue Würde wesentlich gewachsen ist. Der Verein Berliner Künstler aber sollte bedenken, daß ein Oberbürgermeister nur für fünf Jahre gewählt, Ehrenmitgliedschaft aber für Lebenszeit verliehen wird. Man sollte sparsamer damit umgehen und nur wirkliche Verdienste um die Kunst mit solcher Würde belohnen.

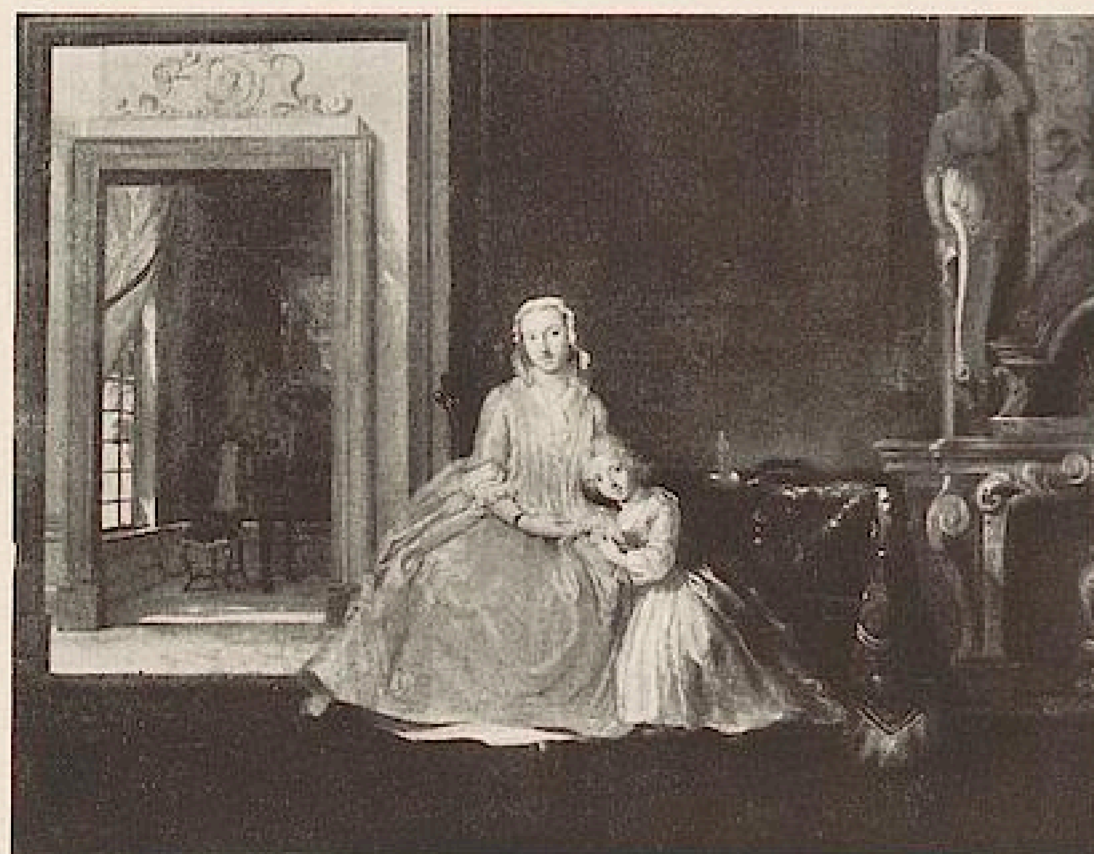
Über die verdienstlichere Tat des Vereins, über die von ihm veranstaltete Ausstellung „Hundert Jahre Berliner Kunst" wird an anderer Stelle dieses Blattes ausführlich berichtet. Hier nur ein Wort zum Thema „Ausgrabungen", das auch dieser Ausstellung als Leitmotiv dient. Es ist gewiß interessant, einmal nachzuprüfen, wie es sich mit den Berühmtheiten von gestern verhält. Die Franzosen sprechen von einer Zeit der dépréciation, die ein Künstler vierzig Jahre nach seinem Tode durchzumachen hat. Die Künstler, die während der letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts tätig waren, befinden sich jetzt in dieser Periode der Tiefschätzung. Es wird sich zeigen müssen, wer von ihnen würdig ist, eine Auferstehung zu feiern. Die Ausstellung erweist es noch nicht klar genug. Es ist manches um der Freude des Ausgrabens willen mit ausgegraben worden, das besser in der wohlverdienten Ruhe der Vergessenheit geblieben wäre. Die Kunstwissenschaft in Ehren, man sollte aber nicht übersehen, die Frage nach der Qualität zu stellen, ehe man einem Gegenstand den Ehrennamen des Kunstwerks zuerkennt. Beiläufig: dies gilt für alte ebenso wie für neue Ausgrabungen.

Auch bei dem jüngsten Unternehmen zur Unterstützung der notleidenden Kunst sollte dieser Grundsatz nicht außer acht gelassen werden. Wenn daher für einen neu zu gründenden Künstlerhilfsverein Geld gesammelt wird, sollte gleichzeitig bekannt gegeben werden, welche Persönlichkeiten über die Verwendung der eingehenden Gelder befinden werden. Auch die Nationalgalerie ist eben dabei, einen Verein zu gründen, der ihr neue Ankaufsmittel zuführen soll. Es wird den Geldgebern, die doch immer dieselben sind, vermutlich nicht einleuchten, warum zwei Vereine zur gleichen Zeit entstehen sollen, deren Ziele nicht ganz klar voneinander zu scheiden sind. Beide Gründungen gehören organisch zusammen, und wenn die eine nicht der anderen das Wasser abgraben soll, so wäre es gut, sie beizeiten zu vereinigen, anstatt — wie man munkeln hört — von dritter Seite noch einen Verein mit nochmals dem gleichen Programm zu gründen.

Wir könnten von den Archäologen lernen, die nach außen wie ein Mann zusammenstehen, und denen es darum gelingt, für ihre doch eigentlich recht tote Wissenschaft wahre Goldgruben zu erschließen, nicht nur die Goldschätze der alten Gräber, sondern auch die Geldquellen öffentlicher wie privater Hand. Die neue Kunst steht ein wenig aschenbrödelhaft an den prunkvollen Marmorstufen des Pergamonaltars. Sie sollte auch das Geheimnis erlernen, daß Einigkeit stark macht.

Alius.





PIETER CODDE, TRICKTRACKSPIELER — CORNELIUS TROOST, MUTTER UND KIND

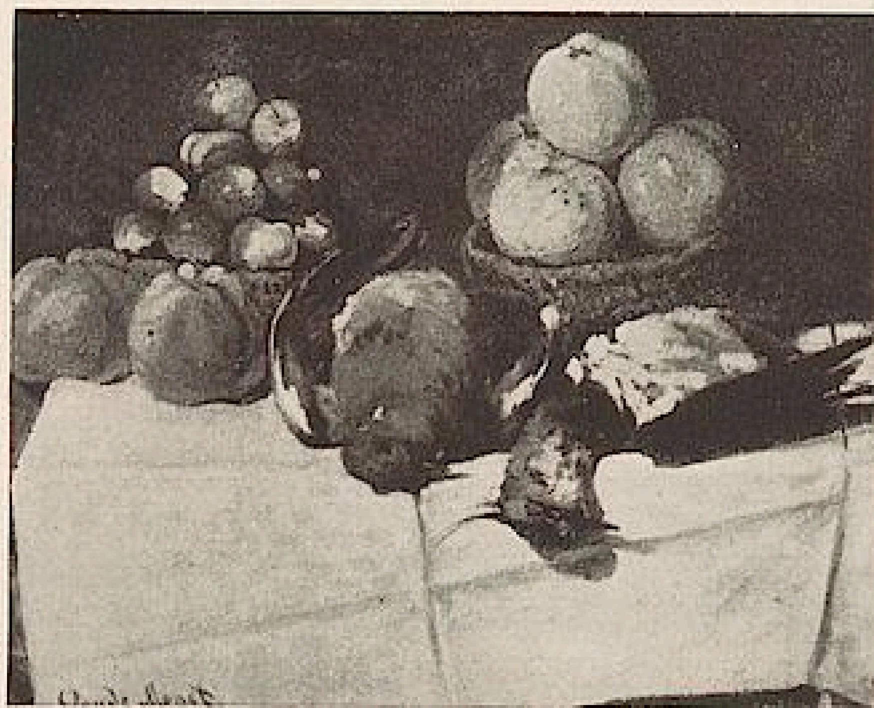
AUSGESTELLT IN DER GALERIE DR. SCHÄFFER, BERLIN



UKTIONSNACHRICHTEN

VOM KUNSTMARKT

Regelmäßig jedes Jahr im Monat Mai gelangt bei Boerner in Leipzig eine bedeutende Sammlung alter Graphik zur Versteigerung, und regelmäßig erlebt man die gleiche Überraschung: daß die Preise für die seltensten und kostbarsten Blätter wieder ein Stück höher gestiegen sind. In immer stärkerem Maße tritt Amerika als Käufer auf, und die Blätter, die von dort begehrt werden, erreichen Summen, die alle Schätzungen weit hinter sich lassen. Ein Tonholzschnitt des Baldung Grien mit der Darstellung des Sündenfalls brachte 22 000 Mark. Als vor zwei Jahren an der gleichen Stelle ein bisher ganz unbekannter früher Holzschnitt Cranachs für 27 000 Mark an das Metropolitan-Museum ging, erschien der Preis unerhört. Heute ist er im Vergleich mit dem Blatt Baldungs eher niedrig zu nennen. Hans Wechtlins Ritter mit dem Fußknecht blieb mit 21 000 Mark nicht weit zurück. Der Kupferstich der Geburt Christi von Dürer in einem besonders schönen Druck war auf 10 000 geschätzt und erzielte 18 000 Mark. 8400 für Adam und Eva, 9200 für den Hieronymus in der Zelle, 7600 für die Melancholie waren Preise, die den Erwartungen etwa entsprachen. Daß die Maria mit der Meerkatze 12 000, der heilige Georg zu Pferde 15 200 Mark brachte, war überraschend, obwohl es sich um besonders vollkommene Exemplare handelte. Abnorm hoch wurde aber vor allem das gestrichene Selbstbildnis Meckenems mit seiner Frau bewertet, das den Rekordpreis von 38 000 Mark erzielte. Seltenheits- und Kuriositätswert allein können diesen Preis für die Arbeit eines doch nur handwerklich tüchtigen Stechers rechtfertigen. Schongauers Madonna mit dem Papagei kostete 12 000, sein Christus vor Pilatus 10 500 Mark. Ein ungewöhnlich großer, aber ziemlich beschädigter, durch seine Inschrift sicher als



CL. MONET, STILLEBEN. 50:61 cm



A. RENOIR, DAMENBILDNIS. PASTELL 42:36 cm



H. DAUMIER, DER VERTEIDIGER. ZEICHNUNG. 18:23 cm

SAMMLUNG ÉMILE STRAUSS, VERSTEIGERT AM 3. UND 4. JUNI IN DER GALERIE GEORGES PETIT, PARIS, DURCH ME F. LAIR-DUBREUIL





G. COURBET, JUNGE FRAU. 1857. 60:52 cm A. RENOIR, LANDSCHAFT IN LAUVECIENNES. 1875. 68:81 cm

SAMMLUNG GUSTAVE CAHEN, VERSTEIGERT AM 24. MAI DURCH ME F. LAIR-DUBREUIL IN PARIS

französisch zu bestimmender früher Holzschnitt erreichte 28500 Mark. Von Lukas von Leyden gab es einen bisher unbekannten Kupferstich, den Weltenheiland darstellend, der als Seltenheit ersten Ranges mit 10500 Mark bewertet wurde. Die Rembrandtpreise hielten sich auf der für erstklassige Drucke beliebter Blätter gewohnten Höhe. Eine besondere Kuriosität waren die 28 farbigen Zeichnungen zum Freydal, die für Kaiser Maximilian angefertigt worden sind. Mehr historisch merkwürdig als künstlerisch interessant, schienen sie mit 15000 Mark ausreichend hoch geschätzt. Sie erzielten nach einem heftigen Kampfe mehr als das Vierfache, nämlich 61000 Mark.

Käufer war Herr Sessler, ein amerikanischer Händler, der im Auftrage eines reichen Sammlers in Philadelphia fast alle Rekordpreise bezahlte. Er trat auch in der anschließenden Auktion der Farbstiche des verstorbenen Herrn Model vielfach als Bieter auf. Das Ergebnis überstieg hier aber im allgemeinen kaum die Erwartungen. Farbstiche guter Qualität waren immer teuer, sind aber seit langer Zeit auf einem wenig veränderten Preisniveau stehen geblieben. Bonnets berühmte Tête de Flore, ein kleines Wunder der Drucktechnik, wurde durch Herrn Sessler auf 20000 Mark getrieben, die vier ländlichen Darstellungen von Descourtis in Drucken vor der Schrift brachten 15000, die deux Baisers von Debucourt 10500 — das gleiche Blatt hat übrigens kürzlich in einer Auktion bei Sotheby in London 2000 £ gebracht —, die beiden beliebten Blätter aus dem Palais Royal 8200 und 6600 Mark. Das Porträt Ludwigs XV. von dem Erfinder des Farbstichs Le Blon erreichte mit 15000 Mark genau den Schätzungspreis. Ganz vergriffen hatte man sich nur in der Schätzung von Probedrucken Daumierscher Lithographien, die schon seit langem nicht mehr für 150 und 200 Mark zu haben sind und ständig im Preise steigen. Zwei besonders schöne Blätter wurden hier mit 2200 und 1900 Mark bezahlt, allerdings noch weit höher, als man bei vorsichtiger Beurteilung wohl hätte erwarten sollen. Die berühmten Hauptblätter „Le Ventre législatif“ und „La rue Transnonain“ waren mit 1300 und 2000 Mark dagegen nicht viel höher bewertet, als sie seit langer Zeit schon bezahlt werden.

Den Leipziger Auktionen war, wie es nun auch schon üblich geworden ist, eine Graphikversteigerung bei Hollstein & Puppel in Berlin vorangegangen, die ebenfalls kostbares Material auf den Markt brachte, das von dem internationalen Handel entsprechend bewertet wurde. Rembrandts Faust im I. Zustande brachte 15500 Mark, Schongauers Geißelung Christi 14000, sein Johannes 11300, die Katharina 6100, eine der törichten Jungfrauen 4100, Dürers Großes Glück 8700, die Wirkung der Eifersucht 4700, ein seltenes Blatt von Baldung 4500 Mark.

Von anderen deutschen Auktionen interessierte vor allem eine Versteigerung bei Helbing in München, in der das kürzlich hier abgebildete Bildnis der Frau Apotheker Rieder von Leibl für 39000 Mark verkauft wurde. Ein bekanntes Bild von Corinth, das homerische Gelächter, erwarb die Münchener Staatsgalerie für 11500, ein Blumenstilleben Corinths brachte 8700 Mark. Spitzwegs Spaziergang kostete 18000, zwei Bilder von Thoma, eine Schwarzwaldlandschaft und ein Stilleben 9500 und 9000, Trübners Mondsee 5800, Uhdes Ruhe auf der Flucht 8600, Haiders Frühling 9100, Liebermanns Erntebild 6000, sein Strandleben 4900. Bemerkenswert war, daß ein Bild von Stuck, Fangspiel, 8000 Mark eintrug. Man erzählte, Bilder von Stuck würden jetzt in Italien gekauft!

Man hätte denken sollen, daß nach dem großen Publikumserfolg der Ausstellung chinesischer Kunst die Sammlung Breuer, von der viele Stücke in der Akademie gezeigt worden waren, einen großen Zulauf finden würde. Erstaunlicherweise war das Gegenteil der Fall. Keine der Ostasienversteigerungen im Hause Cassirer war so schlecht besucht, das Ausland fehlte beinahe ganz, die Stimmung war matt, die Preise niedrig, Hauptstücke blieben unverkauft. So fand die außerordentlich schöne Bildrolle des Tai Wên-

chin, ein Stück, wie es selten im europäischen Handel vorkommt, keinen Liebhaber. Gut bezahlt wurde von den Gemälden nur der japanische Jizō aus der Kamokurazeit, der 20500 Mark kostete. Unter den Skulpturen wurde nur der steinerne Tempelwächter der Wei-Zeit mit 3050 Mark einigermaßen bewertet, die Schätzung hatte immerhin auf das Doppelte gelautet. Die hölzerne Geishi-Figur der Sung-Zeit brachte 4300 Mark, der japanische Jizō der Kamokurazeit 3200 Mark. Ein ungewöhnlich schöner Bronzespiegel, vielleicht noch aus der Hari-Zeit, kostete 2200, ein Bronzeleuchter in Gestalt eines Löwen aus der Liang-Zeit 2400 Mark.

Noch geringer war das Interesse für die Goldgegenstände und Textilien der Sammlung Perzyński. Übertriebene Schätzungspreise erwiesen sich auch hier als hinderlich. Die verhältnismäßig wenigen Stücke, die verkauft wurden, mußten trotzdem billig abgegeben werden. Der schöne große Wollteppich mit einem dichten Muster aus Blüten und Blattwerk auf blauem Grund war für 3000 Mark außerordentlich preiswert. Andere große Teppiche von ebenfalls guter Qualität wurden mit 1000 bis 1400 Mark nicht minder billig verkauft. Für die Schmuckstücke und Dosen aus Gold ebenso wie für die merkwürdige Maske fanden sich keine Käufer. Die schöne Fibel mit einem Tiger, die auf die Ts'in-Zeit datiert war, brachte mit 1220 Mark einen bescheidenen Preis.

Man fragt sich, ob das Interesse für China nach einem raschen Aufschwunge schon wieder im Sinken begriffen ist. Die schlechte wirtschaftliche Lage in Deutschland hat sicher zu dem Mißerfolg der Auktionen beigetragen, aber man darf ihr nicht allein die Schuld geben, da andere Versteigerungen bessere Ergebnisse erzielen. Im Hotel Drouot in Paris ist China neuerdings von Peru und dem vorcolumbischen Amerika abgelöst worden, das nach der Ausstellung des vergangenen Jahres dort in den Mittelpunkt des Sammelinteresses gerückt ist.

Mit großer Spannung war in London die Versteigerung der berühmten Portland-Vase erwartet worden. Das vielbestaunte Stück antiker Glasschneidekunst ist mehr um seiner Vollkommenheit und Größe als um seiner besonderen Schönheit willen seit hundert Jahren bewundert und von Wedgwood kopiert worden. Es hat seine Berühmtheit beinahe noch erhöht, daß es einmal zertrümmert und mit vieler Kunst wieder zusammengesetzt worden ist. Man hoffte auf ein Ergebnis von zwei Millionen. Aber man täuschte sich. In kaum zwei Minuten war alles vorüber. 600000 Mark wurden geboten, und der Eigentümer, der Herzog von Portland, zog die Vase zurück, die nun wieder auf ihren Platz im British Museum heimkehren wird, um ein Abenteuer reicher und trotz ihres sensationellen Durchfalles vielleicht in Zukunft wieder um einiges berühmter.

Wichtiger als dieser mißglückte Versuch im Auktionssaale war die Versteigerung der Sammlung Brownlow, die ebenfalls bei Christie stattfand. Aus der reichen Liste notieren wir nur den Preis für Rembrandts Bild mit der Darstellung des Isaak und Esau, das um 1636 entstanden ist, es brachte 8000 Guineas. Mehr als das Doppelte, nämlich 17000 Guineas, wurden für ein Porträt des Van Dyck bezahlt, und ein Doppelbildnis Hoppners erzielte 10000 Guineas.

Der Streit um einen falschen Romney, der kürzlich die Gemüter in Amerika bewegte, ist jetzt geschlichtet worden. Es wurde nachgewiesen, daß das Porträt der Herzogin Elisabeth von Sutherland, das Howard Young an den Sammler Lawrence P. Fisher für einen hohen Preis verkauft hatte, eine Kopie des Originales war, das sich nach wie vor im Besitz des Herzogs von Sutherland befand. Nun hat Herr Young das falsche Bild zurückgenommen und das Original für mehr als eine Million Mark von dem Herzog von Sutherland erworben, um es Herrn Fisher in Detroit zu überlassen.

Dagegen ist der Streit um das Selbstporträt Van Goghs, das Herr Chester Dale in New York erworben hat — man sagt für 50000 Dollar —, noch nicht zur Ruhe gekommen. Neuerdings ist von holländischer Seite eine Broschüre veröffentlicht worden, die auf Grund von Zitaten aus Briefen Van Goghs die Echtheit beweisen will. Natürlich steht ein solcher Beweis auf schwachen Füßen. Das umstrittene Bild soll nun im Sommer in Utrecht im Rahmen einer Ausstellung von fünfzig der bedeutendsten Bilder Van Goghs gezeigt werden.

Die große Sensation des amerikanischen Kunstmarktes war die Reifsnyder-Auktion, die Rekordpreise für alte amerikanische Möbel brachte. 44000 Dollar für eine Kommode, 33000 für einen Lehnstuhl sind Preise, wie sie bisher noch nicht gehört wurden. Von dem Gesamtergebnis der Versteigerung, das 605000 Dollar betrug, entfielen allein auf die Möbel nicht weniger als 522000 Dollar.

In Paris gab es bis zur Mitte des Monats Mai kaum eine bedeutende Auktion: Kleine Versteigerungen moderner Bilder fanden gelegentlich statt. Für kleinere Bilder von Derain, Dufy, Marquet, Vlaminck wurden Preise von 10- bis 15000 fr bezahlt, Utrillo kostete etwas mehr, etwa 17000, Vlaminck etwas weniger, 6- und 10000, ein Pascin stieg bis auf 23000 fr.

Erst in der Mitte des Mai setzte mit der Versteigerung der Sammlung Paulme, worauf wir schon hingewiesen haben, die Pariser Auktionssaison ein. Die Preise, die für französische Zeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts bezahlt wurden, ließen die schon hoch gespannten Erwartungen noch weit hinter sich. So brachte Fragonards Doppelbildnis seiner Frau und Schwägerin den Riesenpreis von 560000 fr, eine Ansicht aus dem Park von St. Cloud 340000 fr, ein ähnliches Motiv von dem älteren Moreau 265000 fr, ein Frauenbildnis des jüngeren Moreau 150000 fr. Bouchers erwachende Venus stieg auf 155000 fr. Unter den Skulpturen wurde Falconets „Venus und Amor" mit 235000 fr am höchsten bezahlt. Eine Mädchenbüste von Houdon brachte 205000 fr. Das Gesamtergebnis betrug mehr als dreizehn Millionen Franken. G.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MAI, AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



CAMILLE COROT, JUNGE FRAU

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS



DIE GALERIE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN WIEN

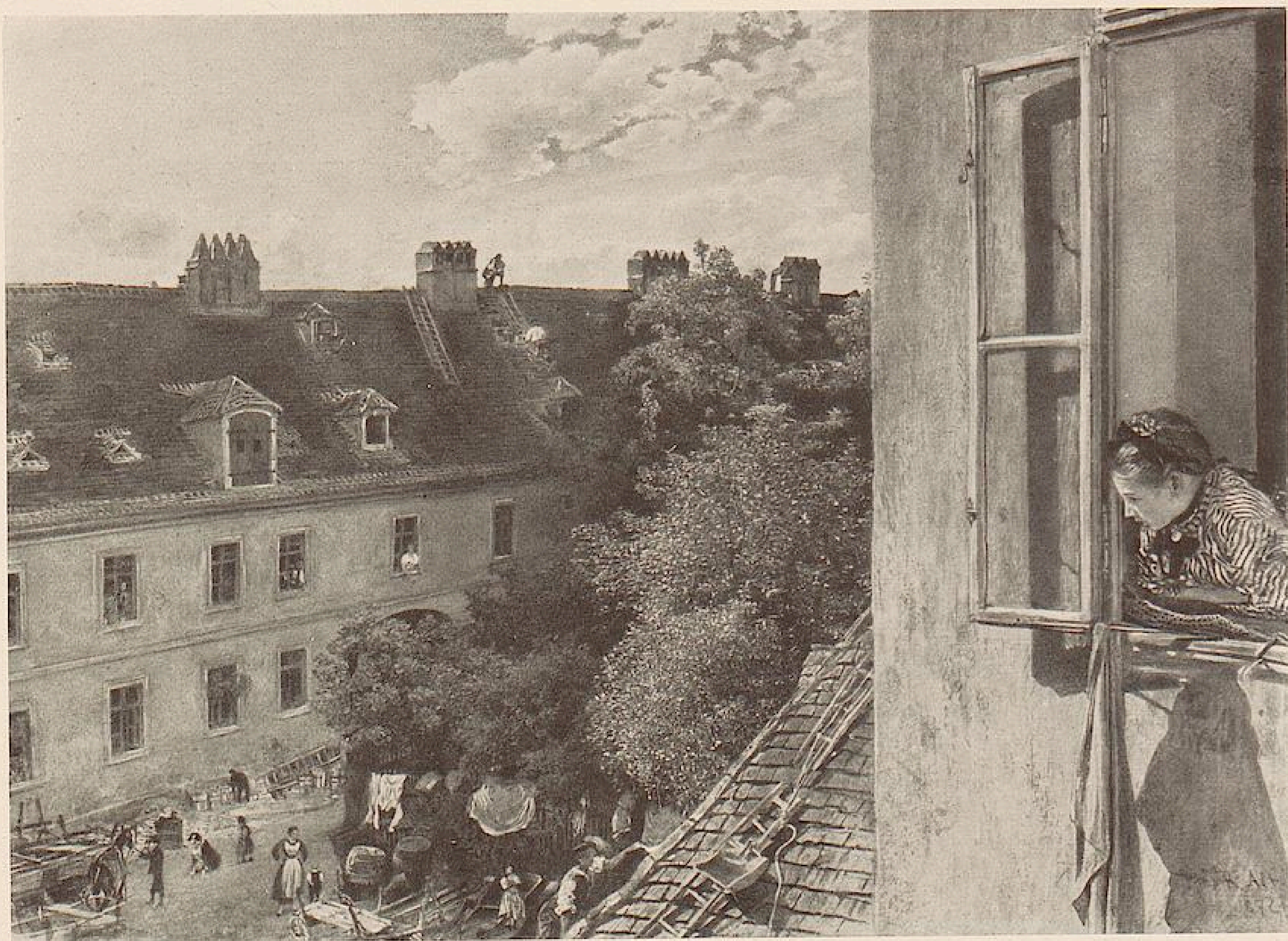
VON

KARL SCHEFFLER

In dieser seit fünf Jahren im schönen Barockbau des Oberen Belvedere untergebrachten Galerie moderner Kunst wird man an die geistreiche Bemerkung Max J. Friedländers erinnert, unter den Museumsbauten seien die die besten, die nicht für Museumszwecke gebaut wären. Man wird nicht behaupten dürfen, daß dieses Schloß aus dem achtzehnten Jahrhundert schlechthin ideale Räume für die Ausstellung moderner Bilder enthält, obwohl die Säle angenehme Abmessungen haben, die Wände gute Hintergründe geben, die Aufstellung alle Kunstwerke zur Geltung bringt und das hohe Seitenlicht den Bildern wohltätig ist. Dennoch kann sich kaum eines der für die Ausstellung von Kunstwerken erbauten Häuser auch im Praktischen mit diesem herrlichen Bau messen, den Johann Lucas von Hildebrandt für den Prinzen Eugen errichtete und der später in den Besitz des Hofes überging, um die Kaiserliche Gemäldegalerie — die um 1890 in das Kunsthistorische Museum überführt wurde — aufzunehmen. Wo bleibt, mit diesem Gebäude verglichen, das Kaiser-Friedrich-Museum oder die Nationalgalerie! Wo bleibt selbst ein angeblich ganz sachlich gebautes Museum wie die Hamburger Kunsthalle! Wie peinlich wirkt im Vergleich das Amsterdamer Reichsmuseum, die Londoner National Gallery und gar erst das Kunsthistorische Museum in Wien! Die Ursache? Der Baumeister des Belvedere hatte sehr viel Talent, seine ganze Zeit hatte das Talent zum Bauen. Wie man sieht, bedarf es keines Programms, um ein gutes Museum zustande zu bringen. Programme sind stets Talent-Ersatz. Lucas von Hildebrandt hat schöne Räume geschaffen; in ihnen sehen gute Bilder gut aus.

Und nun erst das Repräsentative! Kein Mu-

Anmerkung der Redaktion: Dem Verlag Anton Schroll, Wien, verdanken wir die hier reproduzierten Photos. In diesem Verlag ist auch der große illustrierte Katalog der Galerie erschienen.



RUDOLF ALT, ALSERVORSTADT. WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

seum mag darauf verzichten; selbst Lichtwarck glaubte schließlich ohne ein prunkvolles Treppenhaus nicht auszukommen. Das alles aber ist wie eine Travestie, vergleicht man es mit dieser barocken Prachtarchitektur, von der sich breit ein regelmäßig angelegter Terrassengarten bis zum Unteren Belvedere — wo das Barockmuseum untergebracht ist — hinunterzieht. Hier ist das Repräsentative Natur geworden. Keine große Galerie Europas hat ein solches Treppenhaus aufzuweisen, keine vermag dem Besucher einen Empfangsraum von so zündender Pracht zu bieten, wie es der Große Marmorsaal ist, durch dessen hohe und breite Bogenfenster man von beherrschender Höhe über den Garten und die schöne Stadt weit hinwegblickt. Nicht besser könnte der Besucher für die Beschäftigung mit Kunst gestimmt werden. Ein kostbares Schloßmuseum und eine wertvolle Bildergalerie; beides aber nicht unerfreulich verquickt, sondern so getrennt, daß man jedes für sich genießen kann.

Von der Sammlung, die früher im Unteren Belvedere aufgestellt war, ist in diesen Heften schon zweimal ausführlich gesprochen worden: zuerst von Artur Roeßler im zehnten Jahrgang (S. 533 ff.) und sodann im dreiundzwanzigsten Jahrgang (S. 293 ff.) von Julius Meier-Graefe. Darum braucht die Sammlung jetzt nicht wieder im einzelnen beschrieben zu werden. Es genügt, auf eine Reihe neuer Bilder und auf ein paar Leitmotive hinzuweisen.

Fast jedes Museum moderner Kunst muß den Ausgang von der lokalen Kunst nehmen. Es liegt in der Natur der Sache. Die Sammlungen gewinnen dadurch, verlieren aber auch nicht selten an Gewicht. Gewonnen wird Bodenständigkeit. Das Lokale macht eine Sammlung charakteristisch, es gibt ihr etwas Einmaliges. Da aber dem Lokalen gegenüber die Qualitätsforderung nicht streng durchgeführt werden kann, weil gewisse berechtigte Heimatssentiments berücksichtigt sein wollen und das Gegenständliche historischer Erinnerungen, woran das Herz hängt, nicht ganz verdrängt werden kann,



FERDINAND GEORG WALDMÜLLER, BILDNIS FRAU ELTZ

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

so ist es nicht leicht Künstlerisches und Lokales befriedigend zu vereinigen. Es gibt nur eine Stadt, wo diese Gefahr nicht besteht: in Paris ist die Lokalkunst zugleich Weltkunst, ist sie ohne weiteres europäisch. In Wien sind die Bedingungen seit dem Krieg günstiger geworden. Als ich im Jahre 1916 in der „Österreichischen Rundschau“ über diese Sammlung moderner Kunst schrieb, mußte ich feststellen, daß dem Streben nach einer Österreichischen Nationalgalerie der Nationalitätenreichtum im Wege stand. Damals mußte Wien sowohl die tschechische wie die ungarische Kunst berücksichtigen, was von vornherein die Gefahr der Zersplitterung in sich barg. Heute machen Tschechoslowakei und Ungarn eine eigene Kunst- und Museumspolitik. Dadurch ist Wien entlastet worden. Die Wiener Galerie des neunzehnten Jahrhunderts hat nur noch mit der alten deutsch-österreichischen Kunst oder — was fast gleichbedeutend ist — mit der alten Wiener Kunst zu tun. Das



JOS. GEORG EDLINGER, BILDNIS
WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

heißt: mit einer lokalen Kunst, die Niveau hat, die ein gutes Fundament gibt. Die Wartmüller, Amerling, Fendi, Füger, Lampi, Kreutzinger, Alt, Danhauser, Eybl, Romako, Jettel, Schindler, Schuch u. a. sind für

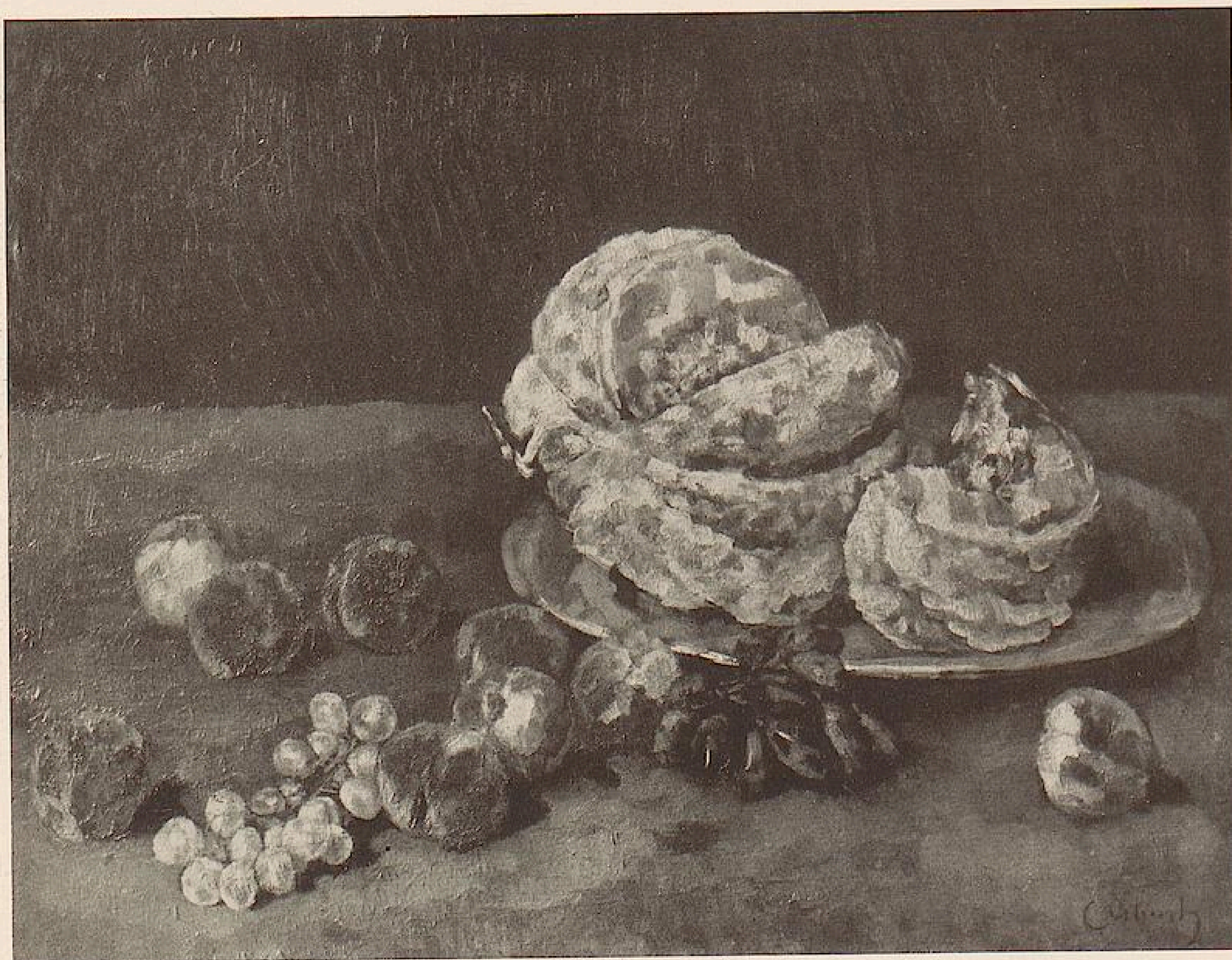


JOSEF KREUTZINGER, BILDNIS FRAU EVA PASSI

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Wien etwa das, was Schadow, Blechen, Krüger und Menzel für Berlin, was Kobell, Lier, Schleich, Schwind — der eigentlich auch ein Wiener war —, Olivier u. a. für München, was Caspar David Friedrich, Kersting, Richter und Rayski für Dresden, und Oldach, Runge, Wasmann u. a. für Hamburg gewesen sind.

Es zeigt sich, daß eine Galerie des neunzehnten Jahrhunderts in Wien die reichsdeutsche Kunst weitgehend berücksichtigen muß, da der Anschlußgedanke ja schon seit langem ins Künstlerische übertragen worden ist. Die Wiener Maler sind in der Berliner Nationalgalerie gut vertreten. Waldmüller hat dort einen eigenen Raum. Demgegenüber müßte in der Wiener Galerie Menzel, zum Beispiel, viel besser vertreten sein — so schwer es sein mag, Werke dieses Künstlers zu erwerben.



KARL SCHUCH, MELONEN, PFIRSICHE UND WEINTRAUBEN

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Auch andere Reichsdeutsche treten nicht mit dem Gewicht auf, das sie haben. Wogegen Max Klinger immer noch viel zu anspruchsvoll hervortritt. Wenn hier eine Vervollständigung erreicht würde, und sei es auf Kosten der lokalen Kunst, wenn Maler wie Canon, Pettenkofer, Tina Blau-Lang und die Wiener Genremaler mehr zurückgedrängt würden, so wäre es nach zwei Seiten ein Vorteil. Eine Unstimmigkeit ist es auch, daß Max Liebermann nicht dieser Sammlung zugeteilt worden ist, sondern daß seine Bilder in der „Modernen Galerie" — die neben dem Unteren Belvedere in den Räumen der Orangerie in diesen Monaten eröffnet werden soll — ihren Platz finden. Liebermann gehört seiner historischen Stellung nach nicht so sehr neben Munch, van Gogh und die Maler des zwanzigsten Jahrhunderts, als vielmehr neben Leibl, Trübner und Schuch, neben Thoma und die Impressionisten, er gehört auch dorthin, wo die Bilder seines alten Freundes Jettel hängen.

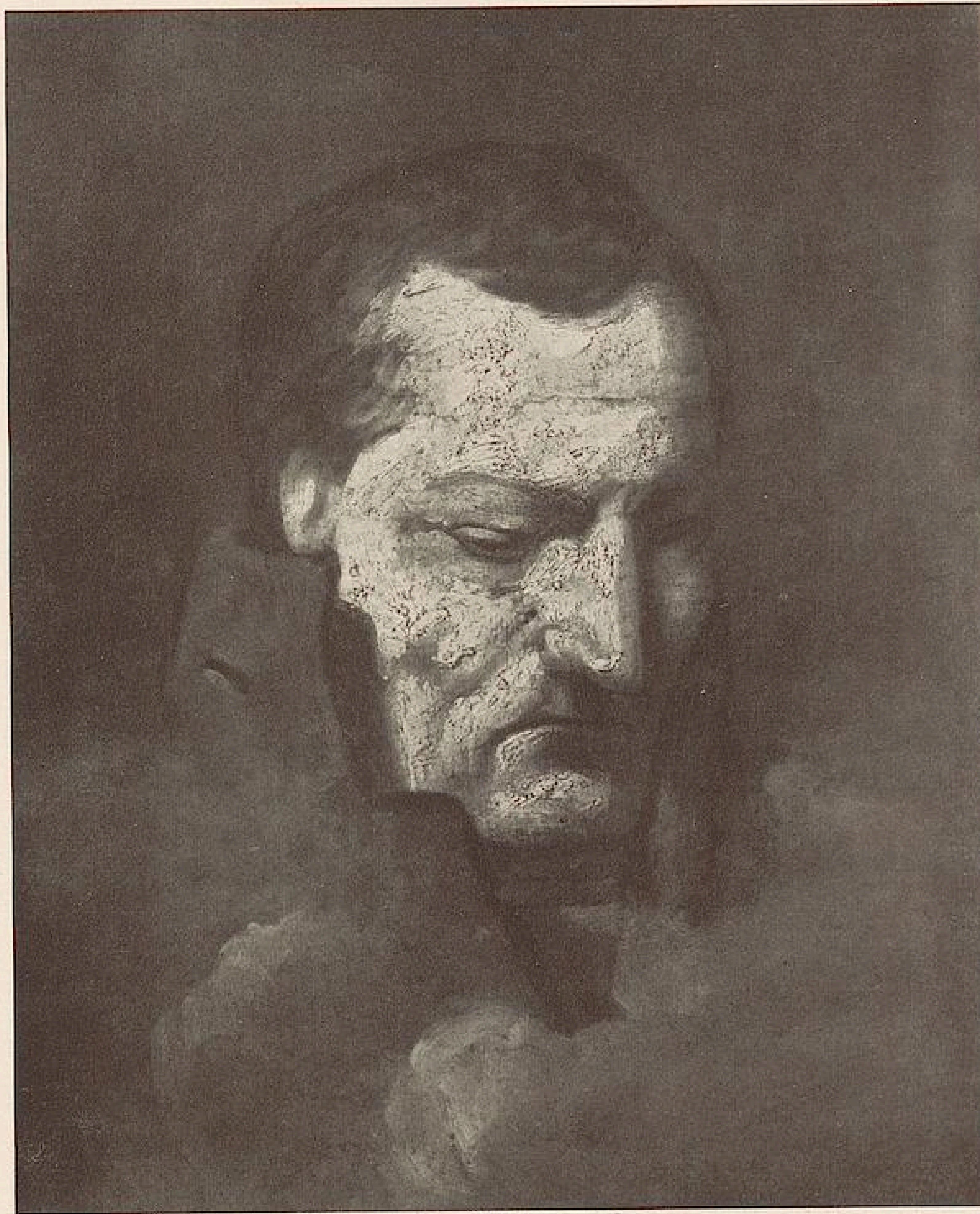
Überzeugend wirkt die Galerie, wo sie eine Darstellung der weiteren europäischen Malerei gibt, also vornehmlich in dem Teil, der der französischen Kunst gewidmet ist. Die Erfolge sind um so beachtenswerter, als damit erst im zwanzigsten Jahrhundert begonnen worden ist und als einige der wichtigsten Werke erst in den letzten Jahren hinzugekommen sind. Das durch enormen Landverlust arm gewordene Österreich hat in der Konkurrenz mit amerikanischen Privatsammlern, die unermeßliche Mittel besitzen, gut bestanden. Seit Eröffnung der Galerie im Oberen Belvedere im Herbst 1924 sind nicht weniger als fünfzig Werke neu erworben worden. Da der Raum beschränkt ist, werden, wenn neue Werke hinzukommen, von den vorhandenen die zurückgezogen, die den Ansprüchen nicht völlig genügen. Das ist ein gesundes Prinzip, weil es eine stetige Verbesserung der Qualität verbürgt.

Wie von selbst wenden sich die Gedanken den



WILHELM LEIBL, DER JÄGER

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS



THÉODORE GÉRICAULT, VISION NAPOLEONS
WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

fach gehemmt ist, als er einen starken Willen immer wieder zur Geduld zwingen und lange oft abwarten muß, ehe er entschlossen zugreifen kann. Er bedeutet für die Wiener Galerie des neunzehnten Jahrhunderts nicht weniger, als Hugo von Tschudi einst für die Berliner Nationalgalerie bedeutete. Unermüdlich behält er sein Ziel im Auge. Und es ist ein gutes Ziel.

Unter den neuerworbenen Bildern gehört einiges recht Bedeutende ins Gebiet der Alt-Wiener Malerei. Von dem ausgezeichneten Rudolf von Alt, dessen reizende Intimität, dessen Menzelnähe unsere Abbildung bezeugt — er wurde drei Jahre früher als Menzel geboren und starb im selben Jahr —, sind sechs Arbeiten den schon vorhandenen hinzugefügt worden. Dem Verein der Museumsfreunde verdankt das Museum das schöne Bildnis der Frau Eva Passi von Josef Kreutzinger. Der Künstler gehört mit einem großen Teil seiner Produktion noch dem achtzehnten Jahrhundert an (1757—1829);

Männern zu, denen das schöne Ergebnis, das wir jetzt schon vor Augen haben, zu verdanken ist. Zuerst hat Friedrich Dornhöffer die junge Sammlung sehr gefördert. Sodann gebührt ein lautes Wort der Anerkennung dem Wirken Hans Tietzes; seiner klugen und energischen Kunstpolitik haben die Wiener Museen in den schwersten Kriegs- und Nachkriegsjahren viel zu danken. Tätigen Anteil bei der Erwerbung von Kunstwerken und bei den notwendigen Umbauten nimmt auch der Verein der Museumsfreunde. Das Hauptverdienst aber hat der Direktor Haberditzl, dem der Ausbau der Sammlung zu einer völlig ausfüllenden Lebensarbeit geworden ist. Sein sachlicher Erfolg ist um so bewunderungswürdiger, als er äußerlich viel-

doch steht dieses vorzügliche Porträt schon ganz im Zeichen des erst vierzig Jahre später geborenen Ferdinand Waldmüller. Der Berliner mag an Franz Krüger denken. Dieses Bildnis gibt, ebenso wie das Männerbildnis desselben Künstlers, das wie ein Pendant wirkt, eine hohe Meinung von dem Können des sonst kaum noch bekannten k. k. Kammermalers. Besonders betont wird in der Wiener Galerie die merkwürdige Kunst Anton Romakos. Daß ein Recht dazu vorhanden ist, zeigt die hier abgebildete „Familie des Künstlers", ein Bild, das auch zu den Neuerwerbungen unter Mitwirkung des Vereins der Museumsfreunde gehört.

Unter den Erwerbungen deutscher Bilder fällt eine Gebirgslandschaft von Caspar David Friedrich

auf, eine Landschaft seines Schülers August Heinrich, eine Schweizer Landschaft von Josef Anton Koch, sechs Landschaften mit Figuren von Wilhelm von Kobell und zwei Landschaften von Hein-



THÉODULE RIBOT, JUNGER HIRTE

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

reich Reinhold. Zu den bedeutendsten Neuerwerbungen gehören drei Bilder Leibls — wodurch der Besitz der Galerie an Bildern Leibls auf sieben steigt — und vier Bilder Hans von Marées. Leibls „Jäger“, den wir abbilden, gehört zum schönsten, was dieser Meister der schönen Malerei gemacht hat.

Der Nachdruck liegt aber auf den Neuerwerbungen französischer Bilder. Ein schöneres Figurenbild Corots, wie die 1923 unter Mitwirkung des Vereins der Museumsfreunde erworbene „Junge Frau“ ist kaum vorstellbar. Wer Corots Frauenbilder kennt, wird ermessen, was dieses sagen will. Die schöne menschliche Schlichtheit, der Adel des Ganzen, das vielfach gestufte Rot, der Ausdruck in Kopf und Händen: das alles ist über jede Beschreibung. Dieses Bild allein würde eine Reise



GUSTAVE COURBET, GROSSE LANDSCHAFT

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS

nach Wien und den Besuch der Galerie rechtfertigen. Sehr merkwürdig und bedeutend ist sodann ein Kopf von Géricault, der als „Vision Napoleon“ bezeichnet wird und der eine Leihgabe des Herrn Dr. Hermann Eißler ist. Die konzentrierte Malweise läßt an Rembrandt denken; und in der Vorstellung ist ebenfalls eine rembrandthafte Kraft. Glückliche Erwerbungen sind endlich die Landschaft von Courbet und der 1903 gemalte große weibliche Akt von Renoir, der zu dem Aufsatz von Meier-Graefe seinerzeit hier abgebildet worden ist.

Wenn der Leser zusammenhält, was in „Kunst und Künstler“ über die Wiener Galerie des neunzehnten Jahrhunderts gesagt worden ist, so wird er zweifellos den Eindruck einer lebendigen Entwicklung und eines stetigen Aufstiegs haben. Er wird an jene Zeit erinnert werden, als sich die Berliner Nationalgalerie unter Hugo von Tschudi zu einer Mustersammlung entwickelte. Wahrscheinlich steht auch dem Leiter des Wiener Museums die Nationalgalerie vor Augen, wie sie vor etwa zwanzig Jahren war und weiter zu werden versprach. Heute wird, umgekehrt, die Wiener Galerie unserer Nationalgalerie zum Vorbild. Wenn es Haberditzl möglich ist in demselben Tempo, mit demselben Erfolg weiter zu arbeiten, so wird Wien nicht nur das schönste Museumshaus für moderne Bilder haben, sondern eines Tages auch eine Sammlung, die der Berliner in wenigem nur nachsteht, die ihr in vielem ebenbürtig und in einigen Teilen überlegen ist.



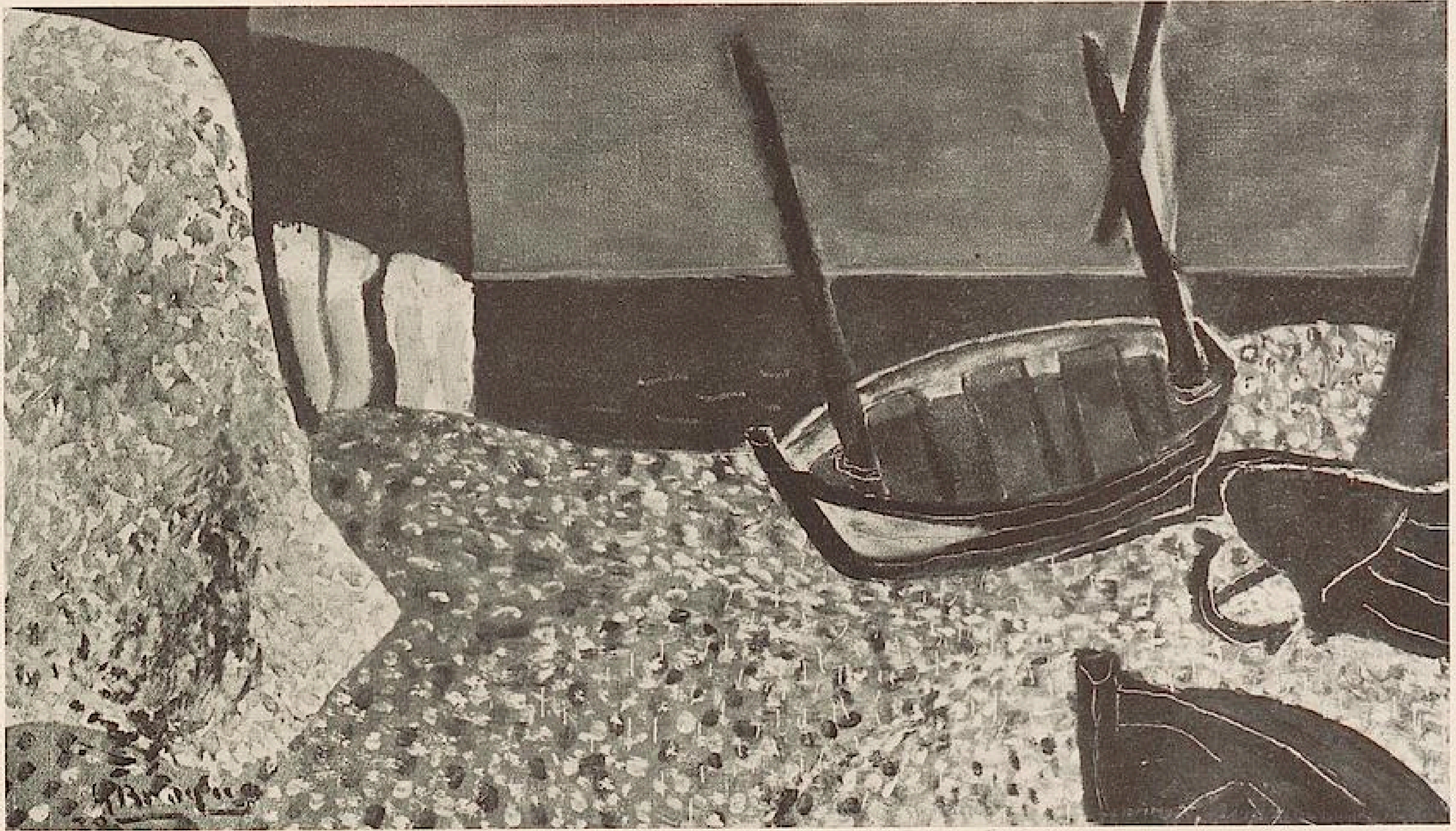
ADALBERT STIFTER, BLICK AUS DER WOHNUNG DES DICHTERS

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS



ANTON ROMAKO, DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS

WIEN, GALERIE DES 19. JAHRHUNDERTS



GEORGES BRAQUE, DIE KLIPPEN VON DIEPPE. 1928

GEORGES BRAQUE

VON

CHRISTIAN ZERVOS

Georges Braque ist am 13. Mai 1882 in Argenteuil in der unmittelbaren Umgebung von Paris geboren. Er verlebte einen Teil seiner Jugend in Le Hâvre, wo sein Vater eine Werkstatt für Bau- und Dekorationsmalerei hatte. Georges arbeitete bei ihm bis zum Jahre 1899, er lernte die Herstellung von Holz- und Marmorimitationen, die Beherrschung der verschiedenen Techniken und wurde von den Angestellten des Vaters in die Kunst eingeweiht, den richtigen Farbton zu mischen. Im Jahr 1900 verläßt Braque Le Hâvre und siedelt nach Paris über. Dort entdeckt er, ebenso wie es Picasso, Dufy und so vielen anderen Malern der jetzigen Generation erging, die Rue Lafitte, in der die Kunsthändler die Werke der Impressionisten und Cézannes ausstellen. Er wird Schüler der École des Beaux Arts, kehrt ihr aber schon nach einem Monat den Rücken, da der Unterricht von Bonnat und Luc Olivier Merson keines der Probleme streift, die den jungen Maler beunruhigen. Er arbeitet dann zwei Jahre in der Akademie Humbert. Erste Ausstellungen: Salon des Indépendants und Salon d'Automne 1905. Werke von ihm befinden sich in Moskau (in der früheren Galerie Schoukine), in London (Tate Gallery) in der Barnes Foundation, im Prager Landesmuseum, in verschiedenen deutschen Museen, in Norwegen, Schweden und Holland. Die schönste private Sammlung von Werken Braques besitzt Dr. Reber in Lausanne.

Braque, der damit begonnen hatte, seine male-

Anmerkung der Redaktion: Alle Abbildungen sind mit Erlaubnis der Galerie Flechtheim, Berlin, und der Galerie Paul Rosenberg, Paris, reproduziert.

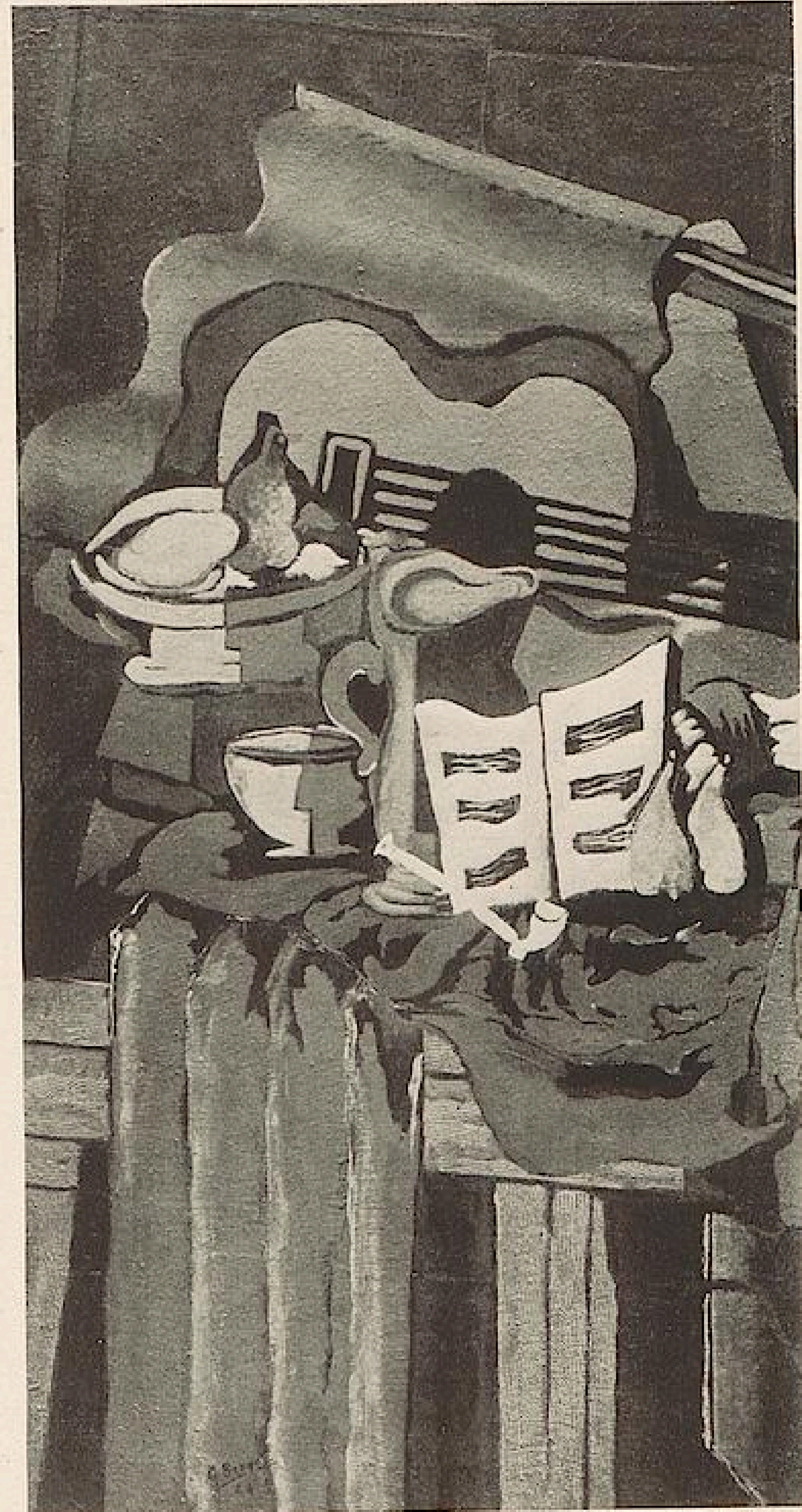
rischen Möglichkeiten der impressionistischen Formel anzupassen, konnte nicht lange auf diesem Wege bleiben, denn ein immer heftigerer Drang trieb ihn, die Synthese der sichtbaren Welt, deren Analyse die Impressionisten bis zur völligen Auflösung durchgeführt hatten, neu zu erschaffen.

Dem Wagemut der „Fauves“ war es vorbehalten, in ihren Werken als erste an den malerischen Konzeptionen der Impressionisten zu rütteln. Matisse, Derain, Dufy, Friesz, Vlaminck sind es, die das sonore Licht in die Malerei einführen. Und dieser Rausch der Farbe erreicht bald seine äußerste



GEORGES BRAQUE, SITZENDE FRAU. 1926

SAMMLUNG REBER, LAUSANNE



GEORGES BRAQUE, DER KAMIN. 1924

SAMMLUNG REBER, LAUSANNE

Braque gehörte zu den ersten Malern der jetzigen Generation, die die Lehre Cézannes verstanden, die einsahen, daß die Existenz der Malerei bedroht war, daß sie das Bewußtsein ihrer Bestimmung zu verlieren begann — einer Bestimmung, die in jahrhundertelangen Versuchen, Hindernissen, Zweifeln, unverhofften Glücksfällen aller Art gefunden war.

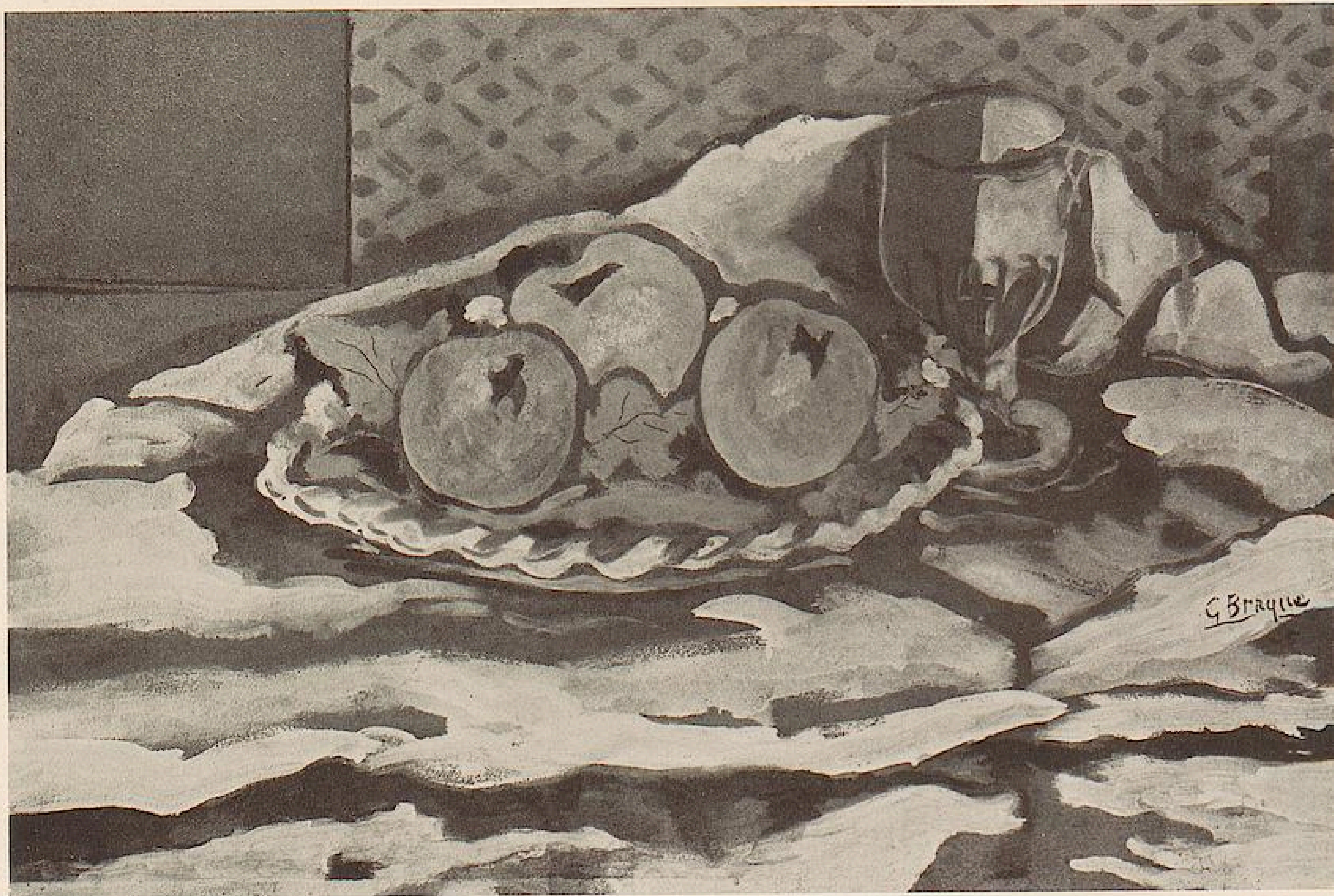
Grenze: die Farbe wird immer reicher, immer freudiger.

Hierauf folgt die kubistische Periode, in der, neben Picasso, Braque eine führende Rolle spielt. Und in dem Maße wie die neue Malerei sich innerlich kräftigt, je mehr sie sich ihrer wunderbaren Entwicklungsmöglichkeiten bewußt wird, desto mehr Neues bringt sie hervor, —

noch Entscheidenderes als den Sieg der sonoren Farbe.

In diesem Augenblick tritt neben dem Lyrismus der Fauves das geometrische Prinzip auf den Kampfplatz, das zu allen Zeiten das erregendste Abenteuer des Geistes war. Denn der Kubismus, so sehr er auch echte Malerei ist, stellt kühne Anforderungen an den Geist. Von all seinen Bekennern fordert er eine strenge Disziplin. „Ich liebe die Regel, die die Empfindung korrigiert", Gegensatz zu den Malern, die die Natur sklavisch kopieren, vertritt Braque den Grundsatz, daß die Malerei, gerade um „reine Nachahmung" zu sein, von der bloßen äußeren Erscheinung absehen muß, denn „man ahmt nicht die äußere Erscheinung nach, die äußere Erscheinung ist das Resultat".

Aber neben solchen Theorien zog Braque auch aus seinen als Dekorationsmaler erworbenen Kenntnissen Nutzen, soweit sie geeignet waren, den Kubismus durch plastische Mittel zu unterstützen. Das



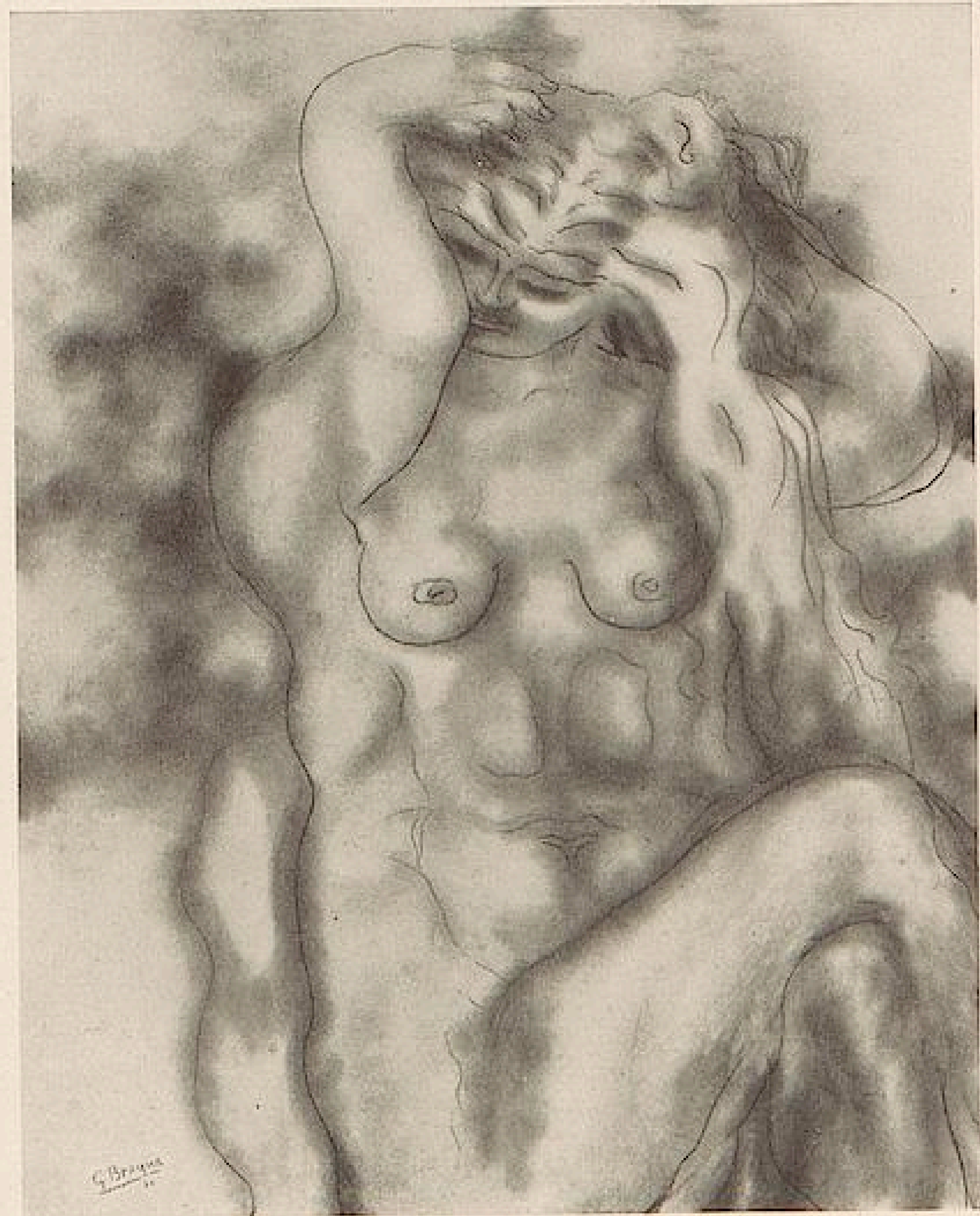
GEORGES BRAQUE, FRÜCHTE. 1928
LONDON, TATE GALLERY

wurde von jetzt an der Grundsatz, den Braque gewissenhaft durchführte. Woraus jedoch nicht zu schließen ist, daß solche Strenge jede Hingabe an das Gefühl verbietet. Man braucht nur die kubistischen Werke von Braque und Picasso recht zu betrachten, um sich vom Gegenteil zu überzeugen. Braques Grundsatz, seine Erregung im Anblick der Natur zu beherrschen, beruht darauf, daß seiner Auffassung nach das Ziel des Malers darin besteht, nicht „ein anekdotisches Faktum, sondern ein malerisches Faktum" darzustellen. Im Handwerk des Stubenmalers schien Braque neue malerische Mittel zu erschließen, die die größtmögliche Reinheit zu erreichen gestatteten. Gerade weil er niemals seinen Ursprung verleugnete und stets bestrebt war, ein guter Handwerker zu sein, gelang es ihm, seine unbestreitbaren Gaben als großer Maler zu entfalten.

Es mangelt hier am Platz, um all das Neue aufzuzählen, womit Braque die zeitgenössische Malerei bereichert hat. Notwendig aber ist zu betonen, daß, mag auch in der Meinung der Maler,

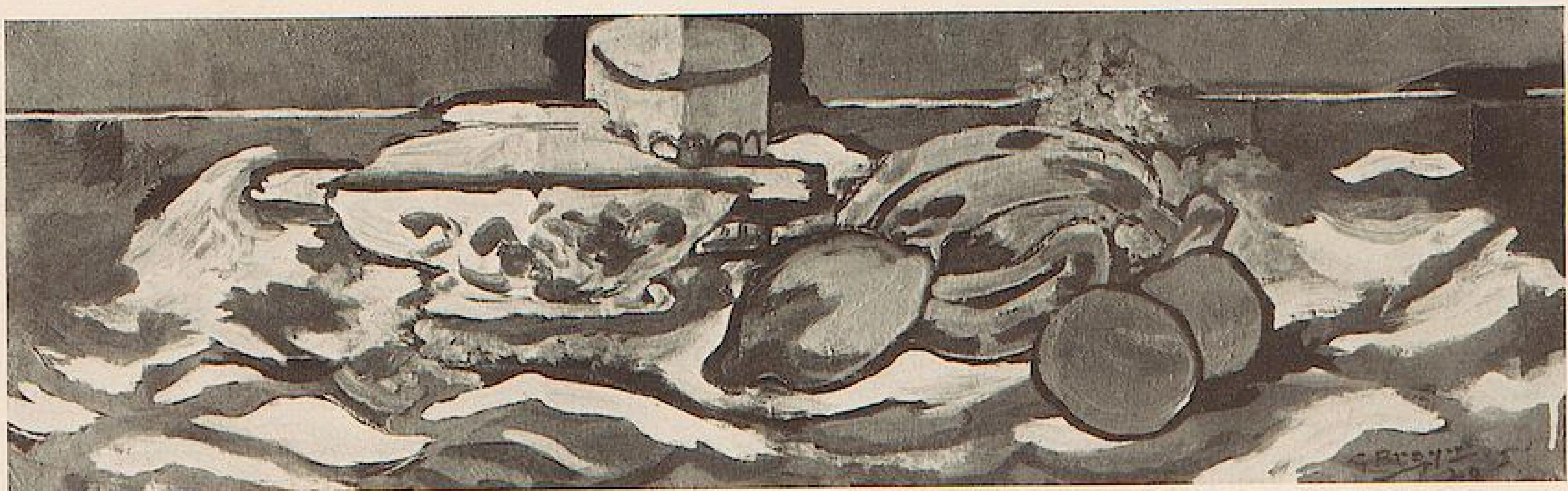
die sich für eine wörtliche Übersetzung der Natur einsetzen, Braque das Sujet vernachlässigt haben, er nach seinem eigenen Geständnis einen gewissen Lyrismus erstrebt hat, der sich vollkommen seinen Mitteln anpaßte.

So gestalteten sich die Anfänge von Braques Kunst, die sich inzwischen immer weiter fortschreitend durch die verschiedenen Phasen der Vollendung entwickelt hat. Im Gegensatz zu Picasso, der immer wieder in die Welt der Induktion flüchtet, vertieft sich Braque mit stets wachsendem Interesse in ein Leben der Sinne und des Geistes. Er scheint den Sinn aller Dinge in der materiellen Erscheinung der Wesen und Gegenstände zu finden, in den unendlichen Bewegungen, die in ihnen vibrieren, und in den Empfindungen, die sie in uns hervorrufen. Nicht seine Stellung zur ideellen Welt ist ihm das Wichtige — der Gegenstand ist es, das für ihn Charakteristische und die wunderbaren Wirkungen, die von ihm in die Seelen strömen. Das erklärt auch die häufigen Wiederholungen derselben Sujets, die immer erneuten Versuche und Verfeinerungen. Diese Bilder sind geschlossen wie Plastiken, in jedem scheint eine Vernunft zu walten, die die Dinge so ordnet, daß sie ein Ganzes bilden, daß eines das andere erklingen läßt, eine Vernunft, die die Komposition so anordnet, daß alle Gegenstände an ihrem richtigen Platz stehen, ein feines Gefühl, das in dem Beschauer die auserlesensten Schwingungen auslöst, und jene sichere Empfindung für die Valeurs, die ihm gebietet, in den Hintergrund nur gerade so viel Licht zu setzen, wie nötig ist, damit die Gegenstände sich voneinander abheben, und so viel Weiß zu verwenden, wie er braucht, um die harmonische Note zu schaffen. Dazu eine große Feinheit der Zeichnung, eine silbrige Zartheit in den Wellenbewegungen des Lichts, die den Linien erst ihr Leben geben. Und als Grundlage für alle diese Vorzüge die Poesie, die in reichen plastischen Gaben, in einer Meisterung des Handwerklichen und in einer hervorragenden Behandlung des Technischen ihren Ausdruck findet — Qualitäten, die nicht für Braque allein gültig sind, sondern denen wir bei allen großen französischen Malern, von den Primitiven an, begegnen.



GEORGES BRAQUE, FRAUENAKT. KOHLE. 1924
SAMMLUNG REBER, LAUSANNE

Deutsch von Margarete Mauthner.



GEORGES BRAQUE, STILLEBEN. 1928



RUDOLF GROSSMANN, INTERIEUR UND STILLEBEN

NEUE ARBEITEN RUDOLF GROSSMANNS

VON

KARL SCHEFFLER

GELEGENTLICH DER AUSSTELLUNG IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

Was Großmanns Arbeiten — den Zeichnungen, den Bildern, den schriftstellerischen Versuchen und neuerdings auch den Plastiken — einen besonderen, ihnen allein eigentümlichen Reiz gibt, ist der Umstand, daß der Künstler nur tut, was ihm Spaß macht. Ein Arbeiten aus der Pflicht kennt er nicht, und ebensowenig ein Arbeiten nach programmatischen Überzeugungen — das ja schließlich auch einem Pflichtgefühl entspringt. Er promeniert durchs Leben — mühsam genug sich durchschlagend, aber unangefochten immer der Stunde und dem Augenblick lebend. Er genießt den Augenblick und die Stunde. Das ist seine menschliche Naivität; und da sie zur Kunstform wird, so gibt sie seinen Arbeiten den Wert. Einen Wert, der sie vor vielen Arbeiten anderer begabter Maler, Zeichner, Bildhauer und Schriftsteller auszeichnet, obwohl sie in keiner Weise aufregend, obwohl sie mehr still als laut sind. In Wahrheit hat alles, was Großmann macht, etwas Verspieltes. Er bastelt



RUDOLF GROSSMANN, LANDSCHAFT AUS BADEN-BADEN

so vor sich hin; ein großer Zug ist nie zu spüren. Dafür legt er in seine halb zufällig entstehenden, in seine etwas amateurhaft anmutenden Arbeiten eine eigene Liebe (mit leicht diabolischen Zügen), einen nicht erzwungenen, sondern natürlich gewachsenen Geschmack, eine feine und kluge Kultur, einen Esprit ohne jede Geistreichelei und ein zwar schwankendes, im Gelingen aber ungemein künstlerisches Gefühl für die Materie. Großmanns Kunst hat Nerv ohne nervös zu sein. Sie tritt vor den Betrachter ein wenig leichtsinnig hin, ein wenig obenhin; dahinter aber ist ein Arbeitsernst am Werk, der mehr wert ist als das stiere Arbeiten nach Tendenz und Weltanschauung. Sehr klug ist Großmanns Kunst, doch hält sich diese Klugheit zurück; und sie ist sogar noch liebenswürdig, wo sie grimassiert. In Wahrheit travestiert Großmann, vor allem als Zeichner, immer irgendwie seine Modelle, er zieht sie ironisch lächend herab und gibt sie dem Spott preis; aber er ist nichtsdestoweniger in die Erscheinung verliebt. Er kann das Anmutige grotesk, das Groteske aber auch anmutig machen. Ein Eulenspiegel steckt in ihm; und ihm ist alle Unschuld dieser neckenden Gestalt eigen. Kein großer Gestalter, sogar ein etwas dünnes Naturell; aber ein reiner und ein echter Künstler. Ein künstlerischer Mensch in jeder Lebensregung. Das verleiht ihm den Wert, und nicht nur einen Seltenheitswert. Amüsant als Künstler und als Mensch. Wo Großmann-Anekdoten erzählt werden, da gibt es Gelächter.

Eines Tages nahm Hans Purrmann sich Großmanns an; er erklärte ihm die Ideen von Matisse und lehrte ihn Grundzüge eines modernen Kolorismus. Großmann begriff schnell und klug. Über Nacht wurde er ein Kolorist im Diminutiv. Das aber veränderte das Wesen seiner Malerei im Grunde nicht im geringsten. Er fährt fort seine kleinen Bilder zu malen, zu stricheln, hier mit einer zarten Wahrheit zu überzeugen, dort durch merkwürdig schlagende Formen und Farben zu überraschen, zu frappieren, und an anderen Stellen wieder im Ungefähr zu verharren. Seine dünne Malerei sieht aber ängstlicher aus als sie ist, sie bleibt spontan, sie bewahrt stets den ersten Eindruck und ist selbst im Mühsamen leicht. Wenn er das Modell gut kennt, meistert er selbst das größere Format, was das hier abgebildete Damenbildnis beweist. Die Dargestellte will vielleicht nicht viel davon wissen; doch die Kunst läßt es entschieden gelten. Es kommt öfter vor, daß Menschen — vor allem die, die auf „Würde“ halten — Großmann zürnen, wenn sie sehen, was der Zeichner, der Maler, der Kunstschriftsteller aus ihnen gemacht hat. Sie haben Unrecht. Dieser Unwille spricht mehr für als gegen Großmann. Er beweist, daß getroffen worden ist.

Ganz unerwartet begann der Maler vor einiger Zeit auch zu modellieren. Kleine Köpfe, die er leicht bemalt, einen Hund, einen Affen und dergleichen. Es wäre lächerlich, Großmann auf Grund



RUDOLF GROSSMANN, BLICK AUS DEM BERLINER ATELIER



RUDOLF GROSSMANN, DAMENBILDNIS

dieser neuen Gelegenheitsarbeiten — alles wird ihm ja zur Gelegenheitsarbeit — mit unsern besten Bildhauern zu vergleichen. Dennoch darf man sagen, daß er auch in dieser Spezialität einzig ist. Es gibt ein paar Köpfchen von ihm, die nach einer Seite wenigstens ebenso gut, ja besser sind als alle Porträtköpfe, die man in unsern Ausstellungen sieht. Sie sind unmittelbarer, sie betonen weniger das Modell und mehr den Menschen, sie haben in der Vielfältigkeit des Flächenlebens mehr Nerv, es sind mehr Werke einer wahrhaft künstlerischen Improvisation. Obwohl der Künstler auch in diesen Arbeiten immer ein wenig „murkst". Es ist in diesen kleinen Plastiken, was man heute so oft vermißt: künstlerisches Spiel.

In Großmann ist überhaupt ein sehr kluges Kind, das spielt. Das ist das Seltene. Moden können diesem Künstler nichts anhaben; er zieht sie einfach in sein Spiel hinein. Und die Betroffenen sind darum auch nie dauernd böse. Großmann hat als Künstler und Mensch etwas Entwaffnendes. Jetzt ist er Lehrer an der Berliner Kunstschule geworden. Einen merkwürdigeren Lehrer hat es nie gegeben. Wenn die Schüler aber klug sind, wenn sie nicht Drill und Dressur suchen, sondern die echte künstlerische Einstellung zum Leben und zur Erscheinung, so können sie viel lernen. Vielleicht nicht so sehr unmittelbar, sicher aber mittelbar. Seine Gegenwart wird irgendwie korrigierend wirken. Es weht um ihn etwas wie Montmartre-Luft. Und diese Luft ist unsern Kunstschulen, unserer Kunst und unserer Gesellschaft um so gesünder, je seltener bei uns ein Hauch davon verspürt wird.



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISBÜSTE. STUKKO



ANDREAS MORITZ, BECHER
SILBER GETRIEBEN



ANDREAS MORITZ, BECHER AUS SILBER GETRIEBEN
MIT GOLDAUFLAGE

SCHMIEDEARBEITEN VON ANDREAS MORITZ

VON

ALFRED NEUMEYER

Man hat neuerdings und mit Recht den Ausdruck „Kunstgewerbe“ in Verruf gebracht. Die reinste Form erwächst aus der klarsten Herausarbeitung des Zweckes, heißt die Maxime des Tages.

Die Schmiedearbeiten von Andreas Moritz zeigen, daß diese Formel nicht durchwegs Gültigkeit hat. Kelch, Taufschale und Weihrauchbecken enthalten den Gebrauch in ihrer Form und sind doch zugleich mehr, indes der Gebrauch ein vom Sinn getragener, ein „bedeutender“ ist. Ohne sakrale Zweckgebundenheit sind die hier gezeigten Arbeiten ähnlich entstanden, ähnlich zu verstehen. Ein aus den Tiefen gespeister und nach den Tiefen sich sehnender Lebenskult, dem der Hölderlin-Verse verwandt:

„— — — immer bestehet ein Maß
allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden“

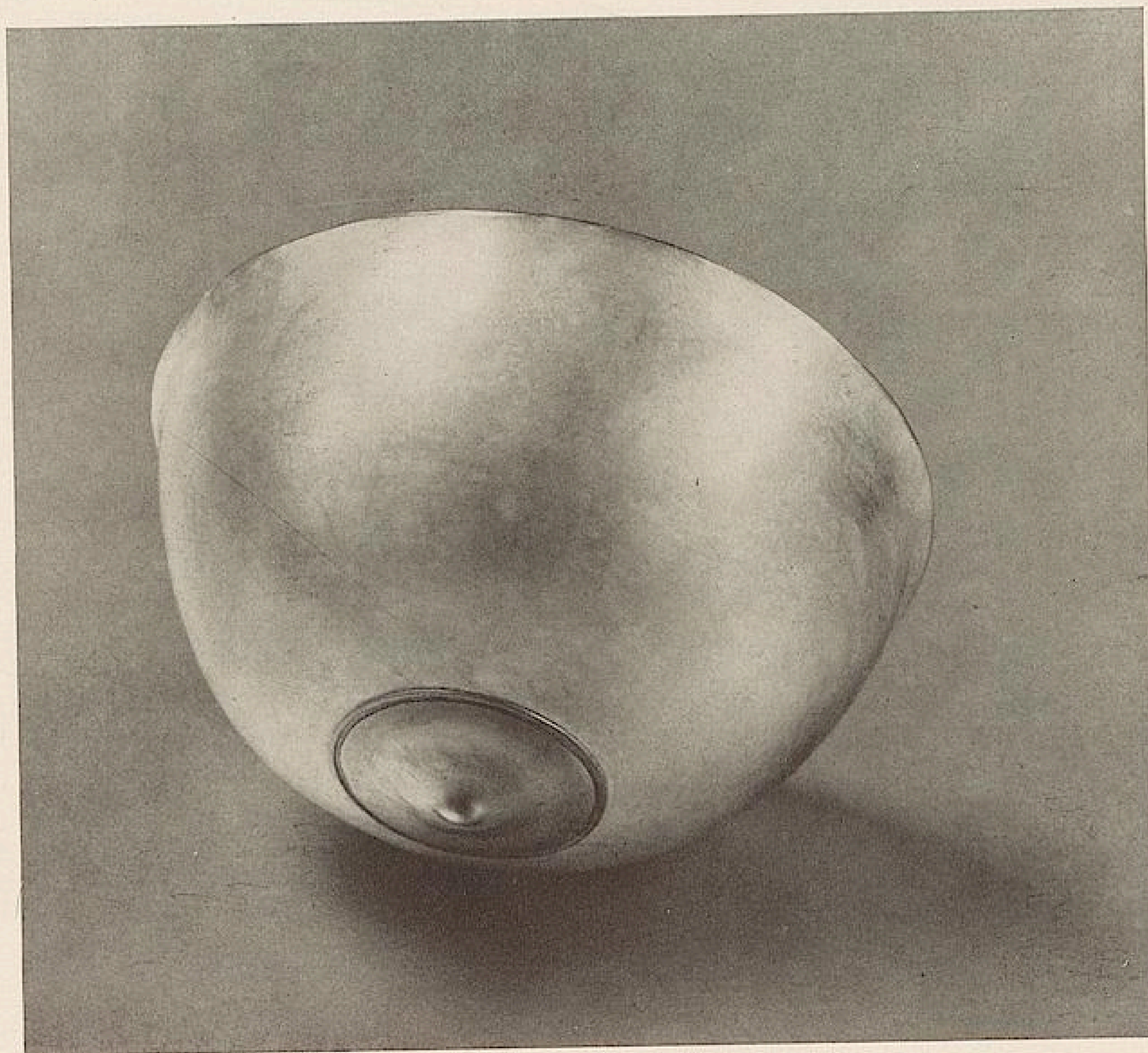
trägt die Formenwelt dieser Geräte.

Sie sind einfach und kostbar. Kostbar ist das Material: Silber und aufgelegtes Blattgold, die tastbaren und optischen Reize des Stoffes bis aufs genaueste ausgewertet. Einfach ist die Form: Kreis, Oval und Zylinder sprechen deutlich, daneben unaufdringlich, aber nicht zu übersehen die latente, aufgespeicherte Bewegung, die das Gerät im Zustand des Werdens hervortrieb. Der Kreislauf des oberen

Randes der Bronzeschale zieht sich in die geschwungene Kurve des Griffes, dessen Außenkante dagegen unbewegt und gerade abschließt. — Um den zwölf Zentimeter hohen, silbergetriebenen Trinkbecher liegen die Goldbänder und bringen den Zylinder in aufwärtsdrängende Bewegung. — Der vierzehn Zentimeter hohe, silberne Trinkkelch, sichtbar aus primitiven Anregungen gespeist, steigt blütenglockengleich nach aufwärts, ruht aber auf stumpfem rudimentären Kegel und entwickelt nur schwache Hebegriffe. Ein feines Widerspiel von Wachstum und bindender Grundgestalt überhaucht das Gerät mit archaischem Reiz. So an ihr Werden gebunden, verwundert es nicht, als einziges Ornament eine Naturform zu finden: auf dem Grunde der großen Bronzeschale das Auge. Es ist ein handwerkliches Wunder, dem spröden Metall diesen Boden mit Niello, Gold- und Silbertauschierung einzuarbeiten. Jetzt sammeln sich die einsinkenden Schalenwände in einem wirkenden Kern, der wiederum jenem Zwischenreich von Geometrie und Natur angehört.

Das Festlich-Bedeutsame, das diese Arbeiten durch ihre Verbindung von Einfachheit und Kostbarkeit, von Verhaltenheit und drängender Kraft haben, tritt frei heraus in dem silbernen Kranz, den Moritz für Sportkämpfe gearbeitet hat. Freilich — und dies ist eine ernste Frage — wer kann heute (die Stoppuhr noch am Arm) feingeäderten Silberkranz mit Mondsteinblüten tragen? Manchmal ist es „Traum- und Zaubersphäre", für die er arbeitet. Die Schönheit des Werkes bleibt jedoch davon unberührt. Von Schwarz bis zu hellstem Silber stehen die aus Altsilber getriebenen Blätter paarig gegeneinander. Im gleichen Abstand treiben unregelmäßig gewellte Kapseln auf dünnem Stengel heraus, in deren Grund ein blaßsilbrig schimmernder Mondstein liegt. Die Blätter zeigen feine Adern. Sind es Brüche des Metalles oder Blattrippen? Zufällige Tönung und Formung des Metalles kommt der imitativen Form hier bewußt zu Hilfe.

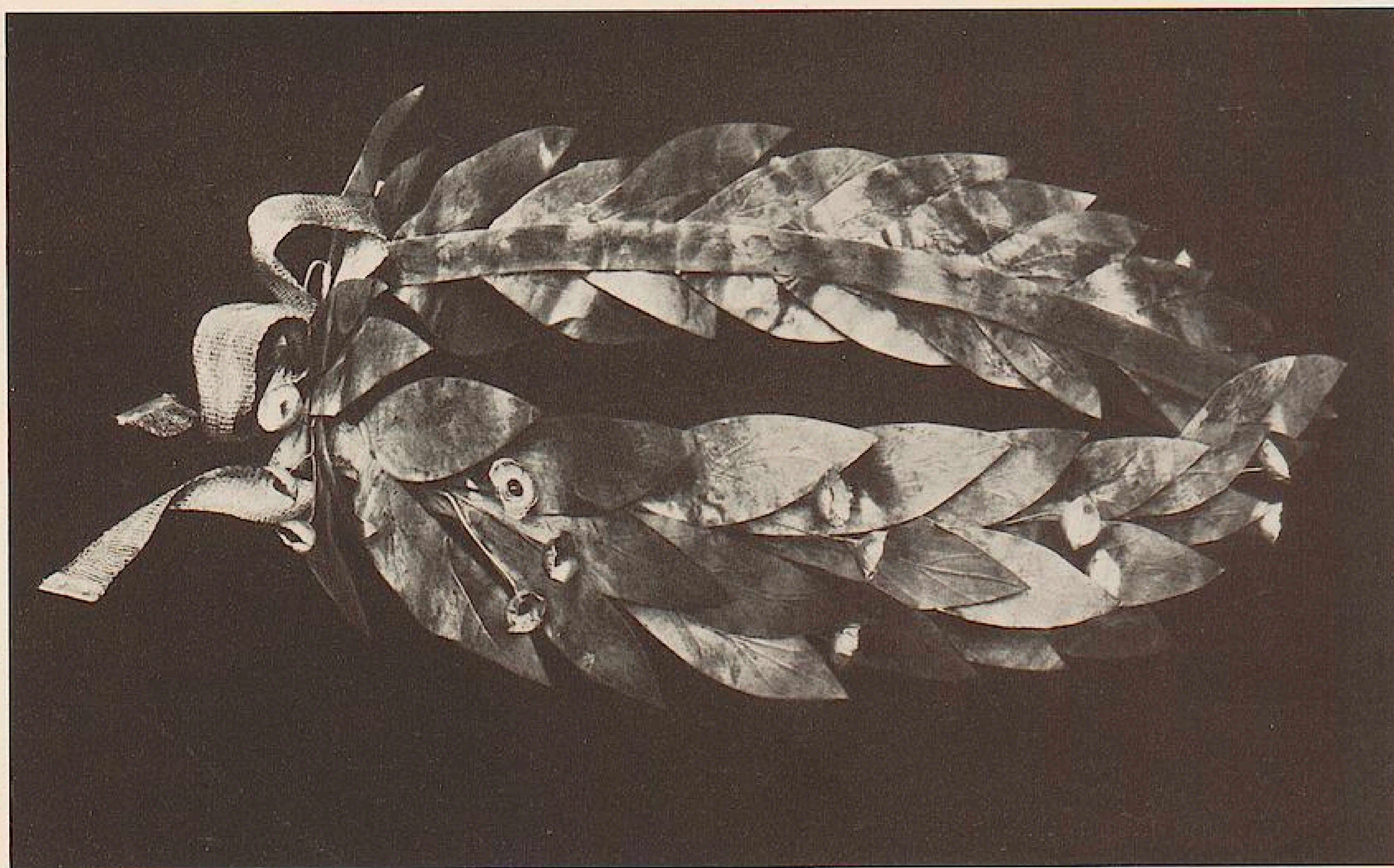
Moritz ist noch jung. Seine Lehrjahre haben ihn zu Thiersch nach Halle und dann nach Kassel geführt. Jetzt lebt er in Berlin. Abseits von den Pro-



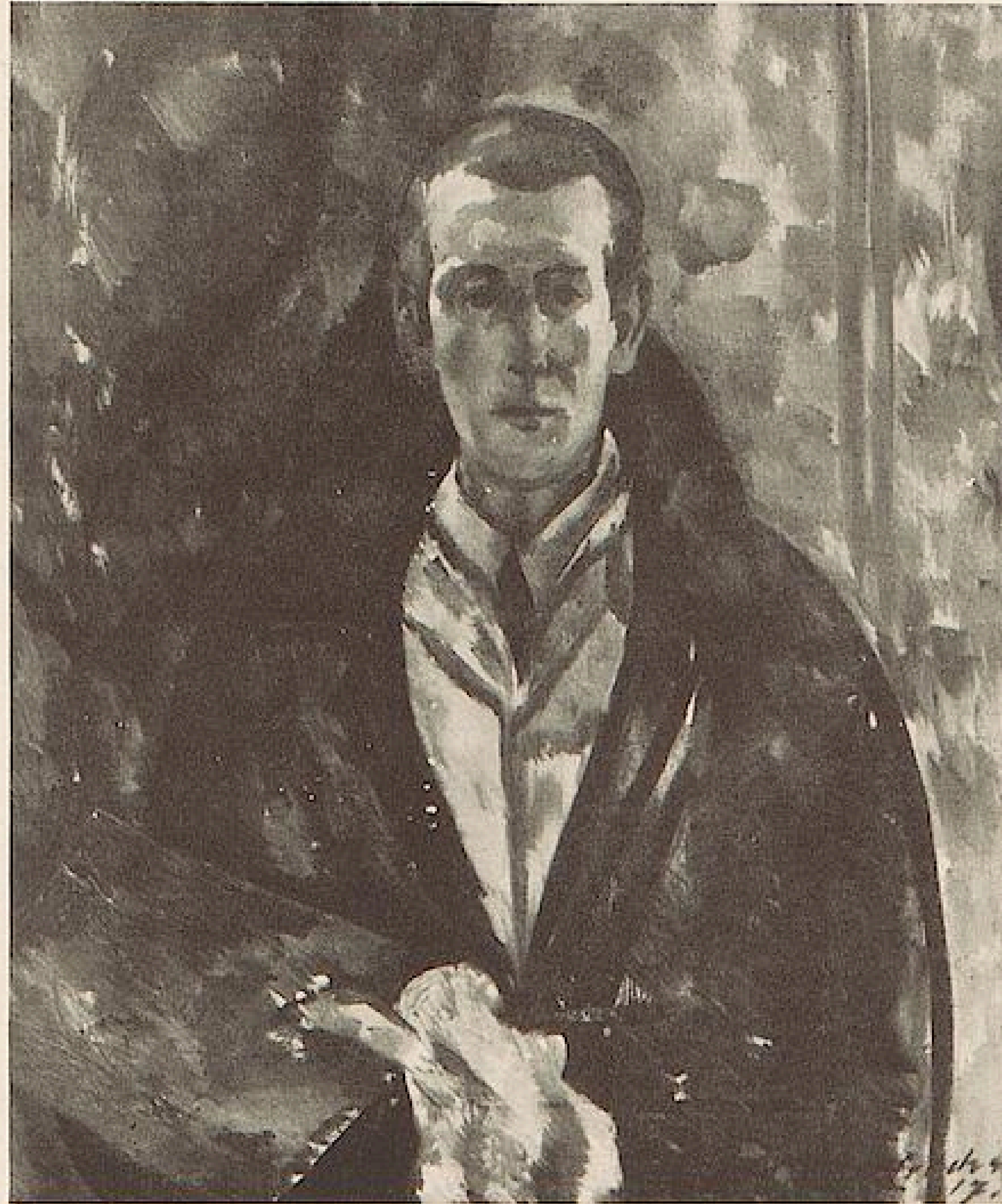
ANDREAS MORITZ, TRINKSCHALE AUS SILBER GETRIEBEN MIT GOLDAUFLAGE

blemen unserer Tage, sucht jede neue Arbeit von ihm nach dem zeitlos Schönen. Dennoch — soweit die Form auf den Schöpfer zurückweist, und nicht ihren eigenen objektiven Materialgesetzen folgt, ist sie bedingt, ist sie „charakteristisch“. Sie ist in sich kreisend und nicht expansiv, auf eine unkomplizierte Weise rhythmisch und ohne harte Widerstände dem Naturreich verbunden. Sie ist phrasenlos, aber nicht unbewußt, ohne Schmeichelei, aber kostbar. Ob sie den Sinn für das Archaische mehr der Zeit oder eingeborener Neigung verdankt, ist schwer zu entscheiden. Entwicklung zu größerer Fülle und Weichheit scheint zu erwarten, wenn man frühere Arbeiten gesehen hat.

Auch für diesen Künstler gibt es Aufträge. Noch haben wir wenig glückliche Formen gefunden, die Toten des letzten Krieges zu ehren. Andreas Moritz' Monumentalität, die keine kalte ist, sondern eine herbe und durch ihre Reinheit tröstende, verspricht in Schalen und Urnen das Höchste leisten können. Dann wieder gibt es kleine „Augenschalen“ von ihm, ein schmaler mondsichelhafter Bogen aus Gold über der Pupille am silbernen Grund, deren sinnlicher Reiz nur mit ostasiatischen oder griechischen Schalen zu vergleichen ist. Wenn der Staat Männer von Bedeutung zu ehren gedenkt, hier findet sich bedeutende Form.



ANDREAS MORITZ, KRANZ AUS SILBER MIT MONDSTEINEN



FRITZ FRIEDRICHS, SELBSTBILDNIS. 1917
AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HAMBURG

FRITZ FRIEDRICHS
1882 — 1928

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Das Gericht billigt einen Anwalt auch demjenigen zu, der nicht in der Lage ist, sich selbst einen zu nehmen. Bei einem unbekannt verstorbenen Künstler bestellt kein Gericht, kein Amt den Sprecher vor dem Forum der Nachwelt, und wenn er in einer abgelegenen Stadt gelebt hat, so kann es sehr lange dauern, bis sich jemand findet, der da sagt: Hier war einer, der wert ist, mitgerechnet zu werden! Daß Fritz Friedrichs aus Hamburg mein Freund und Kamerad gewesen ist durch viele Jahre, daß wir mit ein paar andern, die nun auch alle tot sind, einst zusammen aufbrachen zu jenen sich immer weiter verschiebenden Horizonten, das allein würde es noch nicht rechtfertigen, an dieser Stelle für ihn einzutreten. So habe ich mich denn mit aller Gewissenhaftigkeit befragt, ob nicht etwa die Nahperspektive, aus der ich ihn sehen muß, mir die Proportionen seines Werkes verschiebt, ob nicht das dunkle Triebwerk einer skalenreichen Sensibilität und die helle Welt einer hohen Intelligenz, in die sich hineinschauen konnte lange Jahre hindurch, mich auch in seine Kunst etwas hineinsehen läßt, was er nicht realisiert hat. Aber vor den etwa siebzig Bildern, die eine Gedächtnisausstellung im Hamburger Kunstverein jüngst zeigte, verschwanden diese Skrupel, denn das Ringen eines echten Künstlermenschen, das Ringen und das Errungene, gab einen über allem Persönlichen stehenden Eindruck und die freudige Bestätigung längst zurückliegenden Werturteils.

Schmerzlich-klar stieg die Erinnerung wieder auf, zumal bei den Frühwerken, an diese sonnigen Nachmittage in stillen Dörfern, wo wir beide unsere Staffeleien zusammen aufgestellt hatten, an Entdeckungsfahrten in den Vorstädten von Hamburg, an das Erstaunen über farbige Kühnheiten des Kameraden (wie bescheiden wirken sie heute!). Reflexe gemeinsam gesehener, gemeinsam verehrter Kunstwerke tauchten auf und die endlosen aufwühlenden Gespräche, die sich daran geknüpft haben, nachts im Café, in einsamen Straßen auf dem Nachhausewege, wo man sich schon früh das Wort gegeben hat, daß wir lebenslänglich nach dem „Großen und Reinen" streben würden, nach dem, was uns unter „Kunst" und „Form" dunkel vorschwebte. Denn wir wollten — wenn wir gleich äußerlich so anfingen — keine harmlosen Wald- und Wiesenmaler werden, keine Heimatkünstler, die versonnen und beschaulich das Naheliegende mit immer dünner werdendem Gefühl abmalten. Lichtwarck, dessen Abneigung

gegen Akademien in dieser Zeit gewiß berechtigt war, hatte uns allerdings in diesem Sinne und im Format seiner gleichfalls mit Recht geliebten Biedermeiermaler so projektiert und sah nicht ohne Mißtrauen die Aufregung, in die uns die großen Werke der Franzosen versetzten, die Cassirer damals fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit in Hamburg zeigte, eine Erregung, die unterstützt wurde durch seinen Widersacher Thomas Herbst, der von den Taten Delacroix' und der Fontainebleauer berichtete wie von Sagen einer größeren waffenklirrenden und helmbuschglänzenden Vorzeit. Auch Meier-Graefe trug dazu bei; seine Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst mit ihrem hinreißend jugendlichen Rhythmus wurde von uns verschlungen wie ein Roman. Friedrichs war die stärkste logische Intelligenz unter uns, von grausamer Denkschärfe gegen sich und andere, womit sich eine spielende literarische Phantasie verband, die sich in Witz und Ironie äußerte. So hielt er uns alle in seinem Bann, obgleich er nicht der „glänzend Begabte" des Kreises war (das war Nölken), im Gegenteil, er quälte sich sehr mit seinen Arbeiten, suchte, verdarb, verwarf. Er war keineswegs jene typische Erscheinung der Ateliers, die, frühreif und virtuos, von den Kollegen bestaunt, meist auch zu frühem Verdorren bestimmt sind oder das entsetzliche Leben des verkannten Genies führen müssen, großsprecherisch, sich und andern zur Last. Es war nie etwas „Kunstmalerhaftes" an ihm. Ein großer Charakter war er, der sein schweres Leben und Leiden wie etwas Selbstverständliches getragen hat, niemals einen Kompromiß geschlossen, sich vor niemandem gebeugt, keinen Erfolg angestrebt und als wertsetzend anerkannt hat, eisenstirnig, einsam und unbestechlich den Blick auf das große, vorschwebende Ziel gerichtet. Eine Atmosphäre von Reinheit, ja von menschlicher Größe umgab ihn, und er war für uns alle so etwas wie ein mahnendes Gewissen. Es war nicht immer leicht, mit ihm befreundet zu sein. —

Wir waren vier, Nölken, Rosam, Friedrichs und ich. Als fünfter kam zeitweise der junge Bromberg hinzu, meteorenhaft, blendend als Mensch und Malerbegabung. Er kam, uns von Kindheit bekannt, aus dem Fremden und Fernen, aus jenem München, vor dem Lichtwarck so warnte, hatte dem Jawlensky- und dem Stefan George-Kreis angehört, war auch in dem sagenhaften Paris gewesen, kannte mit seinen zweiundzwanzig Jahren alles, schien aber, bescheiden und hochmütig zugleich, dem keine besondere Bedeutung beizumessen. Er war vielleicht der einzige Mensch zeitlebens, dem Friedrichs sich untergeordnet und dessen Überlegenheit er anerkannt hat. Er entschwand uns und starb noch vor dem Kriege durch eigene Hand. Aber er hatte den Hauch des Draußen so fühlbar zu uns getragen, daß unsere Unruhe, unsere drängende Frage: Wie weiter?, sich zu dem Entschluß verdichtete, nach Paris an die Quellen zu gehen. In Paris, hofften wir dunkel, würden wir etwas wie die Parole, das Stichwort der Zeit vernehmen, das, wonach wir uns sehnten: Ordnung, Gesetz. Denn jetzt, aus der Perspektive von fünfundzwanzig Jahren, sieht die damalige Zeit schon ganz klar und übersichtlich aus, aber damals hießen die großen Erfolge noch nicht Cézanne und van Gogh, sondern etwa Stuck und Zuloaga, Klinger und Sascha Schneider, Besnard und Lucien Simon, Klimt und Zorn usw., alles ungefähr auf einem Plan. Wie wir uns in Paris zurecht fanden, habe ich an anderer Stelle in diesen Blättern zu erzählen versucht.

Friedrichs aber konnte nicht mitkommen, er mußte zu Hause bleiben, weil die Mittel fehlten. Er bekam nun „brieflichen Unterricht" von uns dreien, er schickte auch seine Aktzeichnungen an Nölken, und der sandte sie ihm mit Korrekturen zurück, die seine bei Henri Matisse neuerworbene Weisheit enthielten.

Die kleine Auswahl von Bildern in der Gedächtnisausstellung, die vor dieser Periode entstanden sind und die sich als Jugendarbeiten charakterisieren, zeigt nur die verhältnismäßig reiferen Ergebnisse, während das Ringen jener Zeit meist in den mißglückten Arbeiten steckte. So sehen wir respektable Figurenbilder, deren Motive dem häuslichen Kreise entnommen sind und die nicht nur dadurch an Kalckreuth etwa gemahnen. Das Suchen nach dem Farbigen ist noch mehr von außen darauf getan als vom Bild, von der Leinwand her koloristisch entwickelt. Die Landschaften spiegeln die ersten Entzückungen vor Sisley wieder. Es fehlen dagegen die merkwürdigen Ausflüge ins Rembrandthafte oder Versuche wie die lebensgroße, mit ungeheurem Farbaufwand gemalte Ermordung des Agamemnon. Diese Zeit reicht von den Studienjahren bei unserm gemeinsamen Lehrer Siebelist (1902—1905) — der Zeit voll glücklicher Tage unter dem Glasdach des Ateliers wie vor spiegelnden Flüssen, vor strohgedeckten Bauernhäusern, auf Kuhweiden in praller Sommersonne und abgeernteten Feldern im schwerfarbigen Herbst — von diesen Studienjahren bis 1910 etwa, als die Nölkenschen Korrekturen und damit die Suche nach dem „modernen Mittel" begann. Friedrichs wird hart, hart auf den klaren trockenen Bildern und hart gegen sich selbst. Es war eine hygienische Maßnahme, die ihre Frucht getragen hat, und diese sah dann freilich ganz anders aus als die spröde und nicht sehr wohlgestaltete Knospe. Im Jahre 1912 kam er selbst für ein paar Wochen nach Paris. Das einzige Mal. Er fühlte sich dort sehr glücklich, war aber gar nicht überrascht, er konstatierte eigentlich nur die Identität der Wirklichkeit mit seinem Vorstellungsbilde. Seine Intuition hatte das Richtige geahnt, das Wertvolle erkannt.

Das Leben war für ihn nicht milde gewesen, und er hat bis an sein Lebensende nie auch nur eine bescheidene materielle Sorglosigkeit gekannt. Thomas Herbst, der sein Talent früh gewittert hat, hatte versucht ihn in die Gesellschaft als Porträtmaler einzuführen, was lauter Katastrophen ergab. Diese — gutgemeinte — Quälerei, die nutzlose Verteidigung seiner künstlerischen Idee gegen die unausgesprochene Forderung des Auftraggebers, hatte auf Friedrichs solchen Eindruck gemacht, daß er später niemals mehr einen Auftrag angenommen hat. Bald nach den glücklichen Tagen in Paris fiel ihn die Krankheit — ein Lungenleiden — das erste Mal mit aller Härte an. Kaum war er leidlich genesen, da brach der Krieg aus. Rosam, derjenige von uns, der kraft seines logisch-kritischen Denkvermögens und seiner überwiegend farbigen Begabung Friedrichs am nächsten gestanden hatte, fiel schon im ersten Kriegsjahr, Nölken dann später, wenige Tage vor dem Waffenstillstand. Friedrichs wurde unbegreiflicherweise als Arbeitssoldat nach Polen geschleppt, mußte schwer krank und von Ungeziefer zerfressen zurücktransportiert werden und lag lange Monate

in einem Hamburger Krankenhaus. Aber während der langsamen Genesung malte er köstliche kleine Bilder im Garten der Anstalt, wo die Trostlosigkeit des Großstadtrandes den Hintergrund abgab zu den unbeholfen hockenden und umher wandernden Soldaten in blauen und rosa Lazarettkitteln. Ganz persönliche Schöpfungen im perlenhaften Reichtum einer gedämpften Skala, die den Auftakt bildeten zu seiner reifsten Zeit. Er war allmählich aus dem Grellen und Konturierten wieder zu dem zurückgekehrt, was ihm bleibend als die Haupteigenschaft des schönen Bildes und Erfordernis der wirklichen Malerei erschien: das dichte Gewebe einer edlen Oberfläche. Der Weg war wie bei den meisten unserer Generation über Cézanne gegangen, und der Schatten dieses für unsere Zeit gewaltigsten Ereignisses in der Malerei geisterte noch lange durch seine Bilder. Auf den Reproduktionen mag das sogar stärker ins Auge fallen als auf den Originalen, denn die wunderbar reiche Farbigkeit ist ganz eigen empfunden.



FRITZ FRIEDRICHS, BILDNIS SEINER FRAU. 1923
AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HAMBURG

Von seinem Leben ist nun nicht mehr viel zu berichten. Es wurde, wie seine Malerei, ein zehnjähriger heroischer Kampf gegen den Tod, den er in sich wachsen fühlte. Dabei war ihm seine Frau eine nie versagende Stütze und Gefährtin und sie hat das Ihre getan, um das verhängnisvolle Datum weiter und weiter hinauszuschieben. Sobald er fieberfrei war, schleppte er sich zur Staffelei und malte: Stilleben, Blumen und immer wieder seine Frau, auch wohl phantastisch-romantische kleine Bilder, wie die „Flüchtlinge", voll schicksalsschwerer Ballung und einer dunkel aufleuchtenden Farbigkeit. Im Sommer ging es in die Nähe, an die Oberelbe, in die Vierlande, die Heimat seiner Mutter. Dieser flachen, koloristisch wenig ergiebigen Landschaft (wie schauderhaft ist das Grün dieser Wiesen und das Ziegelrot der Häuser immer gemalt worden!) trotzte er so reiche Bilder ab wie den „Hafen in Zollenspieker" mit der Höhengliederung durch Baumstamm und Rauchsäule, den rotbraunen Segeln, den Kähnen und Tieren, dem farbigen Mittelpunkt am Schnitt der beiden in Blau strahlenden Kanäle durch den Kontrast einer kaltrosa-weißen Kaimauer mit dem Sahneton eines Schiffshäuschens, und dabei gar nicht etwa künstlich gefärbt, nur kraft der Sensibilität seines fühlenden Auges, nie ist der im Sonnenglast schwimmende Horizont mit den Strohdachhäusern „echter" dargestellt worden. Auch ein so banales Motiv wie den Holzsteg, der über einen Wassergraben in ein Weidendickicht führt, läßt er durch die seidige Pracht seiner Materie und den Reichtum seiner Stufungen zu schimmernder Schönheit werden.

Gegen das Kriegsende wäre der Zeitpunkt gewesen, wo wir unsere Stunde hätten haben sollen, wo wir unser Wort sprechen und Gehör hätten finden müssen. Aber die Welt war erfüllt vom Toben ganz anderer Dinge, und mit unserer kleinen Phalanx war es ohnehin aus, die gegenseitige Steigerung, der Mut, der schöne Optimismus, den wir uns gegeben hatten trotz aller Spannungen untereinander, war aus, der menschliche Reichtum, das Gefühl, gemeinsam unter beglänzten Fahnen dem unbekannten Ziel entgegen zu gehen, war aus. Statt dessen tauchten andere Fahnen, andere Fanfaren auf, laut und mit großen Gesten erfüllten sie den Vordergrund des Kunstschauplatzes: die Expressionisten hielten ihren Einzug. Es sollte nicht mehr gelten, daß man in stiller Nachfolge innerhalb der Tradition der großen euro-



FRITZ FRIEDRICHS, SONNTAG IN HOOGTE. 1915. AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HAMBURG

päischen Gesittung sein Werk beharrlich und bescheiden ausbaue, sondern es müsse alles zerschlagen und neu angefangen werden. Friedrichs aber, eisenstirnig und nicht zu beugen, baute weiter. Hoch oben in seinem Glaskasten saß er und näherte sich immer mehr dem seltsamen Wunschbilde, das er in der Jugend, wo andere von Glanz und Erfolg träumen, einmal von seinem Alter entworfen hatte: Einsam und vergessen, arm und verlacht, ein verwundeter alter Löwe wie der Rembrandt der letzten Jahre, mit Tüchern um den Kopf — nur malen, malen, malen. —

Das Plateau des Nachruhms ist schmal und nur sehr wenigen ist es vergönnt, mit ihrem ganzen Werk dort den dauernden Platz zu finden. Von anderen, kleineren, gehen nur einzelne Tafeln ein in das Museum des Bleibenden. Von dieser Art scheinen mir die Bilder zu sein, die Friedrichs um 1923 von seiner Gefährtin gemalt hat. Menschlich und künstlerisch sind sie auf dem Wege, den er gegangen ist, eine Vollendung. Alles ordnet sich auf dem hier gezeigten dieser Bildnisse zu der leisen unsentimentalen Melancholie, die Thema und Ausdruck des Bildes ist. Nur des Sessels bunter Bezug zieht sich wie ein liebevoll gewundener Kranz um die mattfarbene Frau, und auf dem Vorhang mit seinem schimmernden Band glänzt es hier und da wieder auf. Der Kittel ist graugelb, und aller Reichtum graubräunlicher Töne ist in Kopf und Händen versammelt. Am Ausschnitt und an den Ärmeln erscheint das geliebte Rostrot, das Kleid unten ist stumpfblau, welche Nuance abgewandelt auch im Hintergrund wiederkehrt. Das Gewebe der Pinselstriche, wunderbar zusammengewachsen, ist bei aller Bestimmtheit weich, unaufdringlich, dienend, an den farbigen Stellen von der Wirkung des Gefieders kleiner exotischer Vögel. Von der müde im Schoß ruhenden Hand bis zu des Kopfes leichter Neigung aber geht durch alles eine reine, eigene Melodie, in der es klingt von Liebe, Schönheit, Vergänglichkeit. —

In diesen Jahren durfte ich nicht unter den wenigen sein, die zu ihm kamen. Aus unerheblichem und mißverständlichem Anlaß hatten sich die Verschiedenheiten unserer Temperamente in einem kurzen Briefwechsel grausam angefallen mit jener Tiefe der Bitterkeit, wie es nur unter Menschen möglich ist, die sich zwanzig Jahre lang so nahe gestanden und ihr Inneres mit allen Schwächen und Irrsalen offen gezeigt haben, Künstler noch dazu, bei denen die Schatten längst vergangener Gedanken zählen wie bei andern, deren Gewicht auf der Basis des Handelns liegt die wohlerwogene Tat. Aber ein guter Genius von einer seiner Jugend unbekannten Milde ließ Friedrichs nach fünf Jahren ein paar tastende Worte der Versöhnung an mich senden, die schon umschattet waren von der Ahnung des Endes. Erschüttert sah ich ihn wieder, und mit unendlicher Vorsicht und gegenseitiger Höflichkeit glitten wir langsam von den alltäglichen Dingen in die Sphäre jener geliebten Erörterungen dessen, was uns zu tiefst am Herzen lag: der Malerei. Und der schwer, alt, mir fremd gewordene Mann, der in kurzen peinvollen Stößen atmete und an Balzac gemahnte, hatte dann wieder plötzlich das kämpferische Aufglänzen des Fünfundzwanzigjährigen. Bei einer dieser Unterhaltungen gab er auch einmal — sehr viel geistvoller, präziser, unangreifbarer als ich es hier kurz wiedergeben kann — eine Erklärung zu seiner Haltung und letzten Wandlung ab. In einer Zeit wie der unseren, meinte er, wo alles wild und weglos drauflos male, jeder lieber der „Narr auf eigene Hand" sein wolle, als sich einordnen, käme alles darauf an, die große lebendige Linie der europäischen Tradition fortzusetzen, ein Beispiel zu geben und ein bescheidener Schüler zu sein, wie es die Alten waren, die nicht an Originalität, sondern an die gute und schöne Leistung dachten. Zwischen seinen Worten klang die dringliche Weisung seines Selbsterhaltungstriebes, ihn zu bejahen, die Richtigkeit seines Weges nicht

anzuzweifeln. Es wurde dem Zuhörer schwer, sich diesem Wunsche zu fügen. Denn die letzte Phase des Todgeweihten war eine fast restlose Hingabe an Renoir; den einsamen, menschenverachtenden Norddeutschen unter dem Regenhimmel Hamburgs ließ die Sehnsucht nach des Südens strahlendem Glanz — den er nie gesehen hat —, in den saphirschimmernden Zaubergärten des weltfreundlichsten der großen Franzosen wandeln. Und wenn ihm auch noch manche trotzdem bezaubernde Leinwand geglückt ist — vor allem Blumen, Blumen in Fülle, auch ein reizendes Kinderbildnis mit Puppe —, so darf doch Freundespietät nicht verhindern zuzugeben, daß hier die von Friedrichs beabsichtigte Haltung der Nachfolge überschritten ist und zur Selbstaufgabe geführt hat. Ganz nahe vor dem Ende scheint ihm diese Einsicht gekommen zu sein, denn in den letzten unvollendeten Leinwänden kündigt sich wieder Eigenes an — da kam der Tod.

Friedrichs hatte zumal früher viel geschrieben, aber er hat letztwillig verfügt, daß der größte Teil der Manuskripte (darunter ein autobiographisches Romanfragment „Die Zwanzigjährigen") ungelesen vernichtet werden solle. In dieser Zeitschrift (Jahrgang XIX, Heft 10) ist jedoch einmal ein höchst geistvoller kleiner Briefdialog mit einem — fingierten — jungen Kunsthistoriker von ihm erschienen, wo wir einen über alle Redespiele hinaus ergreifenden Blick auf den arbeitenden Maler Fritz Friedrichs tun können. Daher möchte ich die Stelle hier zitieren:

„Zum Schluß noch eine Definition des Künstlers, die Dein gedankenloses Genießen von jetzt ab wie ich hoffe nicht ohne geistige Störung läßt. Ein Künstler ist ein Mensch, der wie ein Geschundener von einer ganz besonderen Schmerzempfindlichkeit ist und mehr Verdruß, Ärger, Pein, Qual, Folter bis zum Rasendwerden erduldet als irgend ein anderer. Um diese Qual, die ihm, wenn er Maler ist, sein Auge bereitet, einigermaßen zu paralysieren, umgibt er sich mit immer anderen vermeintlich schönen und wohltuenden Dingen. Da aber all diese Gegenstände nur anfangs kühlen, lindern, beruhigen, um ihn dann um so hinterlistiger heimzusuchen, so spannt er sich schließlich wie zur Beschwörung eine reine Leinwand auf einen Rahmen. Aber auch da nur kurze Täuschung. Um das schnell feindlich werdende Weiß und die ihn in sich ziehende Leere zu bewältigen, setzt er Flecken und Flächen in immer neuen Brücken quer von unten nach oben über diesen Abgrund, neue Flecken, um ihn auszufüllen und zu überspannen und immer wieder erfährt er schlimmere Schrecken, Ängste, Tode, dann wieder halbe Auferstehungen und Erweckungen, sogar Aussichten, kurze Lichtblicke, neue Stürze, bis er ermüdet, stumpf gemacht durch wochenlange Märsche, Angriffe, Rückzüge, Abbrüche, Neuaufbauungen, fiebernd und gleichgültig dies Feld seiner Tränen verläßt: das Bild ist fertig."

Nun, das ist keine Rhetorik, so hat er gearbeitet, schon als Jüngling und bis zu den letzten Pinselstrichen, und ich halte dafür, daß soviel Hingabe, soviel tiefes Wissen um die Kunst, daß die Ausstrahlung eines so reinen und konsequenten Lebens nicht ohne ein Ergebnis geblieben sein kann, welches uns einen Hauch dieses seines inneren Adels vermittelt. So geht dann etwas aus von diesen Bildern, das nicht nur von einem Wissenden darauf gemalt ist, sondern das von jenseits der Leinwand herkommt, von dort, woher alles kommt, das man wirklich und mit Recht „Kunst" nennen darf: Aus der reinen Seele eines echten Künstlers!



FRITZ FRIEDRICHS, KIND MIT PUPPE. 1925

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN HAMBURG

Auch diese Ausstellung gibt wieder einen guten Querschnitt der gegenwärtigen deutschen Kunst. Manches freilich fehlt; aber selbst wenn es zur Stelle wäre, würde der Gesamteindruck nicht viel anders sein. Und es ist schon so des Guten fast zu viel. Es ist bezeichnend für unsere neuere Kunst, daß eine Jahresschau nicht unvollständig ist, wenn dieser oder jener Künstler fehlt. Denn es gibt nicht überragende jüngere Talente, die der heutigen Kunst ein Gesicht geben und deren Jahresproduktion man vorher schon begierig ist, kennen zu lernen. Das Niveau ist ziemlich gleichmäßig, es ist von mittlerer Höhe. Bezeichnend ist eine gewisse Eintönigkeit. Sie ist um so merkwürdiger, als jeder Künstler fast bestrebt ist, anders zu sein als alle Genossen. Die Anstrengung ist weniger darauf gerichtet, besser zu sein als die anderen, als vielmehr anders zu sein. Man sollte im ersten Augenblick meinen, ein solches Streben müßte die Ausstellungen sehr bunt und interessant machen. Bunt macht es sie, aber nicht interessanter. Denn es wird nur um so mehr gefühlt, daß die einheitliche Sehform, die regierende Tradition, die allgemeine, optisch sich gebende Weltanschauung fehlt. Als Richard Muther in Paris die ersten Bilder der Impressionisten gesehen hatte, gestand er, daß er die Maler nicht unterscheiden könne. Wenn wir jetzt eine Ausstellung guter Bilder von Monet, Pissarro, Sisley, Manet, Renoir, Degas, Cézanne usw. sehen: welche Mannigfaltigkeit, welche Fülle an Persönlichkeit erblicken wir da! Die gemeinsame Schule hebt das Persönliche, sie drückt es nicht. Umgekehrt wirkt in einer Ausstellung wie dieser das deutliche Bestreben nach Eigenart egalisierend. Denn es kann sich die Eigenart ja nur in Nebendingen äußern, im Motiv, im Vortrag, im Format usw. Am schlimmsten ist, daß bei solcher Arbeitsweise so viel verloren geht. Das ist freilich besonders bezeichnend für die deutsche Kunst. Die neue französische Kunst ist ihrem Niveau nach kaum viel höher als die deutsche. Aber sie ist viel einheitlicher; auch jetzt noch geht in Frankreich nichts verloren, alle scheinen an derselben Aufgabe zu arbeiten.

Gegen dieses Übel hilft freilich nicht das Wort. Ratschläge gar wären albern. Die Kunst kann sich nur selber helfen. Dem Zeitbetrachter bleibt nur immer wieder die Konstatierung dessen, was ist.

Und damit sind wir eigentlich schon am Ende der Betrachtung. Es bleibt festzustellen, daß sich die Ausstellungen der Akademie, der Berliner Sezession, der größeren Jahresausstellungen im Süden, Westen und Norden Deutschlands und in den Kunsthandlungen immer ähnlicher werden. Zwischen gut und schlecht klafft nicht mehr ein Abgrund; alles wird irgendwie Mitte.

Es wäre nicht schwer, von den dreihundert Bildern und Plastiken dieser Frühjahrsausstellung eine Anzahl hervorzuheben und manchen Namen zu nennen. Denn es ist viel Beachtenswertes da. Doch würde immer etwas Ungerechtigkeit im Spiel sein, da das nicht Genannte in vielen Fällen kaum geringer wäre. Darum mag es für diesmal bei diesen allgemeinen, etwas melancholischen Anmerkungen sein Bewenden haben. Zusammenfassend läßt sich sagen: an Begabung fehlt es nicht — wenn man von wirklich großen, führenden Talenten absieht; es fehlt die Kraft der Zeit, diese Begabungen zusammenzufassen, zu beruhigen, zu steigern. Zuletzt ist es dann freilich doch eine Talentfrage. Denn wäre diese Kraft am Werk, so wären auch die großen, Richtung gebenden Talente da. Oder, anders ausgedrückt: wenn die mitreißenden Talente vorhanden wären, so wäre auch die Kraft der Gemeinsamkeit da.

Diese Erscheinung ist ja aber, wie man weiß, nicht nur in der Kunst zu konstatieren, sondern auf allen Gebieten geistiger Arbeit. Und es ist nicht nur in Deutschland so, sondern in aller Welt.

Karl Scheffler.



TOULOUSE-LAUTREC, DER DICHTER WILDE. AQUARELL. 60:89 cm
SAMMLUNG NATANSON, VERSTEIGERT AM 16. MAI IM HOTEL DROUOT. 60000 MARK



BOB GESINUS VISSER, SELBSTBILDNIS



BOB GESINUS VISSER, HERRENBILDNIS

BOB GESINUS VISSER

Über den jetzt dreißigjährigen holländischen Maler Gesinus Visser, von dem wir diese beiden bemerkenswerten Bildnisse abbilden, schreibt uns Rudolf Großmann:

„Dieser junge Maler ist kein Tragiker und auch kein Programmatiker. Wenn viele Moderne, um nur von heute zu sein, nicht nur ihr Leben und Schaffen, sondern auch ihren Aufstieg, ihren Ruhm nach festgelegten Thesen methodisieren und programmatisieren, so ist hier wieder einmal ein junger Mann, der unbekümmert freudig drauflos malt. Er ging bei Pascin und Levy in die Lehre und brachte von Hause aus einen gesunden holländischen Form- und Farbensinn mit; seine Bilder haben einen etwas derben, echt holländischen Akzent, er geht Schwierigkeiten aus dem Wege und sieht die Menschen ein wenig wie lebendig gewordenes Puppentheater. Dieser junge Maler macht amüsante „Schilderijen" und weiß dabei sein Leben in der Sonne und dem Licht des Südens angenehm zu verbringen."

DAS NEUE FOLKWANG-MUSEUM IN ESSEN

Fast zwei Jahrzehnte lang war das schlichte Haus in Hagen, das „Folkwang" barg, ein Wallfahrtsort für viele gewesen. Die Stadt hatte dem Fremden sonst nichts zu bieten, nur um Karl Ernst Osthaus und sein Werk, seine einzigartige Sammlung, kennen zu lernen, machte man die Reise. Von Jahr zu Jahr wuchs das Museum, allein von dem Willen jenes seltenen Mannes gelenkt, der persönlich völlig anspruchslos seine unerschöpfliche Liebe zur Kunst immer wieder allen, die daran teil haben wollten, zum Geschenk machte. Aber in Hagen verstand man ihn nicht. Als Osthaus 1921 starb, geschah das Unbegreifliche: eine kleinherzige, mutlose Verwaltung ließ das Kleinod ihrer Stadt nach Essen gehen, wohin die überlegene Einsicht und das kulturelle Verantwortungsgefühl des damaligen Oberbürgermeisters und späteren Reichskanzlers Dr. Luther die Osthaussche Hinterlassenschaft zog. Im Industrierevier, nahe den rauchenden Schloten und schlagenden Hämmern, sollte ein künstlerisches Kraftfeld geschaffen werden. Essen besaß eine kleine moderne Sammlung, wie andere Städte im Rheinland, die freilich sehr unzureichend untergebracht war. Jetzt wollte man mit dem „Folkwang" alle Nachbarn übertreffen.

Es galt also vor allem ein neues Haus zu errichten. Kürzlich, am 4. Mai, ist es feierlich eröffnet worden. Im besten Wohnviertel, zwischen den beiden Goldschmidt-Villen, die bisher den stadteigenen Sammlungen als Heim dienten, erhebt sich der neue Museumspalast des Architekten Körner,

der für Essen bereits die Börse und die Synagoge erbaute. Die Aufgabe war von der schönsten Art, kaum dadurch erschwert, daß die beiden Villen die Front nach der Straße behalten sollten; der Eingang zu dem Neubau, für den ein weites Hintergelände zur Verfügung stand, mußte also zwischen ihnen hindurch führen: eine Hemmung, die nur Verzicht auf eine Fassade bedeutete. Im übrigen war alle Freiheit gegeben. Der vorhandene Platz war so groß, daß man im wesentlichen mit einem Erdgeschoß auskommen konnte und nur einigen Teilen des Baues ein Obergeschoß aufzusetzen brauchte. Bei dieser Situation kam alles auf eine geschickte Grundrißlösung an. Was Körner daraus gemacht hat, ist rasch beschrieben. Man stelle sich ein Quadrat vor: die Ausstellungsräume bauen sich an seinen vier Ecken auf, während die übrigbleibende kreuzförmige Mitte von zwei großen Höfen und einer riesigen „Aula" eingenommen wird. Der einen Seite ist noch ein Vortragsraum von beträchtlichen Abmessungen und der ganzen Rückfront ein mächtiger Oberlichtsaal vorgebaut. Die Höfe, Vortragssäle mit ihren Vorräumen, Verbindungsgängen und Hallen sind das Herzstück der Anlage, während die eigentlich musealen Räume buchstäblich in die Ecken verwiesen sind. Von einer verständigen Führung des Besuchers ist keine Rede, die Orientierung ist ungemein erschwert, man weiß eigentlich nie, wo man sich befindet, der Weg, dem man folgen soll, gleicht einer verschlungenen Arabeske. Man ist dauernd auf der Suche, auf der Suche nach dem Museum, das sich hinter repräsentativen Hallen versteckt hält. Die meisten Räume sind nur hier und da verbreiterte Korridore, kaum einer lädt zum Verweilen ein, zum wirklichen Schauen. Vielfach stört die aufdringliche, wahrhaft geschmacklose Ausstattung der Fußböden und Wände mit farbigen Klinkern, die eigentlich jede Aufstellung edlerer Werke verbietet. Die schönsten Stücke des alten Folkwang hängen in jenem riesigen Oberlichtsaal, der die ganze Rückfront des Gebäudes einnimmt. Das Vielerlei in dem übermäßig großen Raum läßt kein Bild, keine Plastik zur Wirkung kommen: dieser Gedanke, fast den gesamten wertvollen Besitz des Museums an Werken moderner Kunst in einem einzigen Saal zu vereinen, zeugt von einer erschreckenden Phantasielosigkeit. Man steht fassungslos und ganz genußunfähig soviel Mangel an Takt gegenüber. Um das Oberlicht, das bei den gewählten Dimensionen von unmöglicher Wirkung wäre, zu verdecken, sind soffittenartige Gipsbalken unter dem Glasdach aufgehängt: so fällt das Licht streifig ein und die Decke wirkt beängstigend schwer. Der Brunnen mit den fünf Knabenfiguren von George Minne steht in einem kreisrunden Durchgangsraum, den höchst unpassende Wanddekorationen von Oskar Schlemmer als Sockelfries umkleiden.

In dem alten Folkwang zu Hagen war es etwas eng und unbequem, aber man sehnt sich nach ihm zurück und ist innerlich ganz und gar überzeugt, daß Osthaus keine Freude an dieser Schöpfung seiner Essener Verehrer finden würde. Wieder ein Museum, in dem ehrgeizige Repräsentationslust den inneren Sinn des Ganzen überwuchert! Schwerlich wird man dem Architekten allein den Vorwurf machen können, seine Auftraggeber wollten anscheinend diese große Aufmachung, sie gibt sich hier äußerlich nach dem „Stil" der Bauformen als ganz modern, innerlich ist es echteste wilhelminische Tradition. Dem verdienten Museumsdirektor Dr. Gosebruch wird niemand solche Gesinnung zutrauen, nur schade, daß er nicht den Mut zu einem energischen Protest fand.

K.

JAKOB ROSENBERG, JACOB VAN RUISDAEL

(BERLIN, BRUNO CASSIRER)

VON

HANS KAUFFMANN

In diesem gelehrten und vornehmen Buch begrüßen wir eine besonders wichtige Neuerscheinung: eine große Aufgabe der Forschung ist von Jakob Rosenberg so gut wie erschöpfend gelöst worden.

Einer Abhandlung über das Leben und die Kunst Jacob van Ruisdaels schließt sich ein Katalog aller seiner Bilder, sowie der meisten seiner Zeichnungen und ein Tafelwerk an mit 136 Lichtdrucken nach Gemälden und Graphiken des holländischen Landschafters, nebst 22 weiteren nach Werken zeitgenössischer Meister der holländischen Landschaft. Der Katalog verarbeitet Hofstede de Groot's „Kritisches Verzeichnis" (Bd. IV, 1911), bringt manche berechtigte Änderungen in der Autorenbestimmung und vermehrt die Zahl der Bilder mit einigen 90 Nummern; um seiner sicheren Kritik und weitreichenden Kenntnis der Originale willen wird er in Zukunft maßgebend bleiben; zur Ergänzung der Liste der Zeichnungen sei auf die Dyce-Collection verwiesen. Die Abbildungen vertreten alle Richtungen der Ruisdaelschen Landschaftskunst in einer der Chronologie folgenden Zusammenstellung. Der Text beginnt mit der kurzen Biographie und unternimmt es weiterhin, die Chronologie zu begründen; Rosenberg bietet die Ergebnisse seiner Forschungen mit jener freien Beherrschung des Stoffes dar, die keines umständlichen Argumentierens mehr bedarf, sondern schlicht und treffsicher Wesentliches in eine anmutige Sprache kleidet.

Indem Jakob Rosenberg Ruisdaels Entwicklung darstellt, gibt er zugleich eine tiefdringende Analyse seines Stils. Neuartig bestimmt er die optische Form der Landschaftsaufnahmen Ruisdaels als eine Synthese von Nah- und Fernsicht. Sie findet in der zwiefältigen Begabung dieses Künstlers ihre Erklärung: in der sinnlichen Kraft seines Auges und in seinem Verlangen nach Bildarchitektonik. Aus beidem erwächst auch die Eigentümlichkeit seiner Raumbildung:



JACOB VAN RUISDAEL, DIE WINDMÜHLE VON WIJK BEI DUTERSTEDT

AMSTERDAM, REICHSMUSEUM. AUS DEM BUCH „JACOB VAN RUISDAEL“ VON JAKOB ROSENBERG. VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

er schafft sich keine Freiheit in luftig schweifender Weite, sondern gestaltet körperlich erfüllte, von plastischen Größen durchstellte Räume; daher die gedrungene Macht und die, Spannungen bändigende, Ruhe seiner Landschaftsbilder. Die Fruchtbarkeit dieser Grundsätze Rosenbergs erweist sich, abgesehen von ihrer Ergiebigkeit für allgemeinere Vergleiche (Architekturbild, Seestück), auch daran, daß sie durch ihre Gegensätzlichkeit auch die vielleicht etwas mehr zu betonenden Grenzen der Landschaftskunst Ruisdaels erfaßbar machen: seine Landschaften werden durch pathetische Erhöhung zu Architekturen oder sie nähern sich der Allegorie in dem Maße, als sein Naturgefühl gehemmt war, nicht ganz naiv mit der Welt in Sympathie trat. Seine Natur ist nicht mehr im Treiben und Quellen. Auf dem Höhepunkt ihres Wachstums scheint sie angehalten und neigt sich dem Verfall zu; sein Licht ist nur ein fahler Widerschein der Sonne, die Kühle seiner Schatten beklemmend, seine Palette fast monoton; seine Hoheit bleibt nicht ohne Starrheit. Die Mattheit seiner letzten Werke ist vielleicht doch mehr als Altersmüdigkeit.

Mit dem Blick auf die Einheit von Ruisdaels Stil erörtert Rosenberg die spezielleren Fragen der historischen Kritik: nicht die Vergleichung von Einzelmotiven, sondern das Studium der Kompositionsformen befähigte ihn zum Aufbau der Chronologie. Hierin sieht sich die Forschung durch Rosenberg am meisten gefördert. Bisher gruppierte man Ruisdaels Lebenswerk nach wenigen ziemlich allgemeinen Gesichtspunkten: die Frühwerke der Haarlemer Jahre sonderte man ab, alles übrige pflegte man als eine kaum mehr zu differenzierende Einheit anzusprechen, höchstens daß die dunkleren Bilder als die späteren ausgegeben wurden; Datierungen wurden bei dem spärlichen Anhalt an Jahreszahlen kaum gewagt. Nun ist es Rosenberg gelungen, den Kompositionen Gesichtspunkte zu entnehmen, mit denen ein gleichmäßigeres Verständnis für alle Phasen der Entwicklung und eine genauere Unterscheidung der Abschnitte seines fünfunddreißigjährigen Lebenswerkes möglich wurde: es konnte nunmehr Jahrfünft für Jahrfünft genauer präzisiert werden. So ersteht ein ganz neues, reicheres und bewegteres Bild von Ruisdaels Laufbahn. Schneller als man bisher anzunehmen pflegte, hat er seinen Aufstieg vollzogen und mit jugendlicher Genialität seinen großen Stil ausgebildet: Hauptwerke, wie der Dresdener Judenfriedhof, sind früh, um die Mitte der fünfziger Jahre entstanden, Erzeugnisse des von Rosenberg besonders eindrucksvoll beschriebenen „heroischen Stils". Wechselreicher, als wir es bisher gesehen haben, ist Ruisdaels Entwicklung verlaufen: jenem ersten Höhepunkt seines Schaffens ist um die Mitte der sechziger Jahre ein zweiter gefolgt (Mühle von Wyk), nach einer Zwischenzeit, in der Ruisdael — für Beeinflussungen empfänglicher — die bedrohliche Geschlossenheit der Massen räumlich aufgelockert, den eng umhegten weit sich erstreckende Landschaftsräume hatte folgen lassen, die heftigeren Gegensätze zu harmonischerem Ausgleich — auch der Licht- und Dunkelwerte — gebracht hatte. Die stille, flächenreine, weite Räume klärende späte Kunst findet in Flachlandschaften ihre höchste Erfüllung; alsbald erreichte Ruisdaels Stil in zierlicher Kleinform und Parkähnlichkeit seinen letzten Ausklang.

Die von Rosenberg begründete Zeitfolge der Bilder halte ich für durchaus gesichert, wenn auch zugestanden werden darf, daß sich für das eine oder andere Bild eine noch überzeugendere Einordnung ermitteln ließe. Es könnten z. B. die hier besprochenen Seestücke weniger weit auseinander liegen, bei dem Strand der Sammlung Greville, London (Abb. 141), eine Verwandtschaft mit Salomon van Ruysdael für die Datierung belangreich werden, gleichwie bei der Winterlandschaft im Staedel (Abb. 128) die Erinnerung an A. v. Everdingen und J. v. d. Cappelle. Und wenn Rosenberg Ruisdaels Wasserfälle und gelegentlich auch ein Seebild mit der Berufung auf Everdingen zu Recht erklärt hat, so möchte ich doch auch das Beispiel des Ph. Koninck und der Italianisten im Umkreis des J. Both für Ruisdaels Vielseitigkeit und Wandelbarkeit nicht zu gering einschätzen.

Der wissenschaftlichen Arbeit Rosenbergs hat sich der Verlag mit Stolz angenommen, das Buch prachtvoll gedruckt und üppig ausgestattet, die Lichtdrucke so sorgfältig überwacht, daß sie viel von Ruisdaels metallischer Schärfe und glasigem Dunkel enthalten und so vollkommen ausfielen, wie es bei der Schwierigkeit der Vorwürfe nur verlangt werden konnte.

SCHLOSS BABELSBERG

Georg Poensgen, Schloß Babelsberg. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1929.

Die Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten gibt in ihrer verdienstlichen Serie für das viel zu wenig besuchte und bekannte Lieblingsschloß Wilhelms I. einen neuen anmutigen „Führer" heraus, der in Vor- und Baugeschichte dieses Cottage, in Schloß und Park mit zahlreichen Abbildungen, mit Grundriß und Plan einführt. Dr. Poensgen hat die reizvoll-schwierige Aufgabe mit Takt und Geschick gelöst, das Werden dieses anglisierenden Schinkelbaus, den fatalen Um- und Verbau durch Persius und Strack, die Verschlimmbesserungen der Spätzeit, auch das historisierende Schmuck- und Bauwesen des vermenschten Parkes klar und anschaulich gemacht. Ein ganzes Menschenleben spiegelt sich in dieser mitwachsenden langbewohnten Schöpfung (1835—88) des von einer kunstfreundlichen modischen Gattin beratenen Prinzen, Regenten, Königs, Kaisers, der hier in seiner bescheidenen pietätvollen Menschlichkeit fühlbar wird. Das so schwer genießbare Bauwerk, das uns heute wie ein oft korrigiertes autobiographisches Schriftstück erscheint, wird durch das preiswerte Heftchen als Geschichtsquelle einer versunkenen Zeit und eines vergessenen Lebens wieder lesbar, verständlich und liebenswert.

Eberlein.



NEW YORK, HAUSREIHE MIT EINHEITLICHER BLOCKFRONT AUS DEM JAHRE 1845. 23. STRASSE

Die Hochhausenthusiasten in Deutschland wird es interessieren, daß in New York ein Gesetz vorbereitet wird, wonach die Wohnhausbauten die Höhe von achtzehn Stockwerken nicht überschreiten dürfen. Die Grundstückbesitzer reagieren, indem sie behaupten, der Genius der amerikanischen Architektur könne sich nun nicht mehr „fully" ausleben. Achtzehn Stockwerke sind immerhin noch ziemlich hoch; bei der Niedrigkeit der in Amerika üblichen „Wohnlöcher" oder Puppenstuben ist es aber nicht so viel wie es aussieht. Wir bilden bei dieser Gelegenheit Reihenhäuser ab, die in New York im Jahre 1845 errichtet wurden. Sie gehören zum Besten, was es in New York überhaupt gibt. H. P.



GUSTAVE COURBET, DIE TOILETTE DER BRAUT. 1,88:2,52 m

ERWORBEN VOM SMITH COLLEGE ART MUSEUM, NORTHHAMPTON, MASSACHUSETTS. VERKAUFT DURCH PAUL ROSENBERG & CO., PARIS





INGRES, DREI ZEICHNUNGEN (BLEI) 31:23 cm. COLLECTION HENRY LAPAUZE

VERSTEIGERUNG AM 21. JUNI IM HOTEL DROUOT DURCH ME. F. LAIR-DUBREUIL



AUKTIONSNACHRICHTEN

DIE GROSSEN AUKTIONEN

Das große Ereignis der Saison war die Versteigerung der Sammlung Spiridon durch die Firmen Cassirer und Helbing in Berlin. Was man auch gegen die Attribution und die Qualität einzelner Stücke sagen möchte, und was auch der in seinen Anmerkungen sehr kritische Katalog an manchen Stellen selbst gegen die Meisternamen, unter denen die Bilder gingen, einzuwenden vermochte, es war eine Sammlung, wie es deren wenige mehr gibt, es kam eine Reihe von Werken der italienischen Malerei der frühen Epochen auf den Markt, wie sie vor allem der amerikanische Handel sucht, und es blieb nur das Rätsel zu lösen, warum diese Pariser Sammlung nicht in Paris, sondern in Berlin zur Versteigerung gelangte. Angeblich Eingeweihte wußten eine sehr einfache Lösung dieses Rätsels zu geben: die übermäßige Steuer, die Kunstverkäufe in Frankreich belastet, drängt große Versteigerungen in das Ausland. Aber die gleiche Steuer hindert nicht, daß große Sammlungen des Dix-huitième, wie jüngst nach der Sammlung Paulme mit ebenso großem Er-



INGRES, DER BILDHAUER P. LEMOYNE
46:35 cm



INGRES, DIE FRAU DES KÜNSTLERS
68:55 cm

COLLECTION LAPAUZE, VERSTEIGERUNG AM 21. JUNI IM HOTEL DROUOT DURCH ME. F. LAIR-DUBREUIL



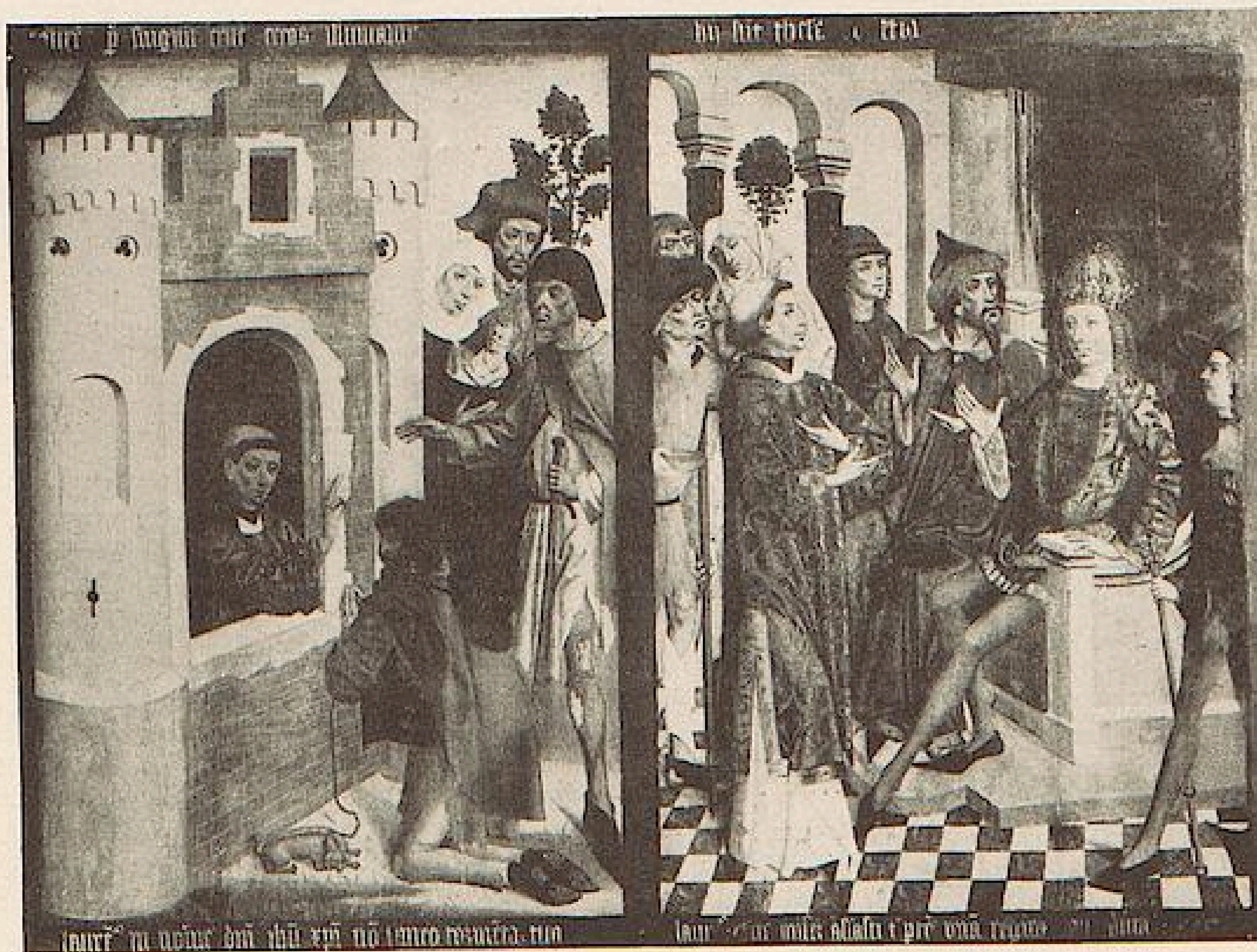


MEISTER DES LIESBORNER ALTARS. ZWEI ENGEL MIT KELCHE. DETAILS. 20,6:18,2 cm

SAMMLUNG LOEB AUF HAUS CALDENHOF, WESTFALEN. VERSTEIGERUNG AM 8. JUNI IN BERLIN, RUDOLF LEPKES KUNSTAUKTIONSHAUS

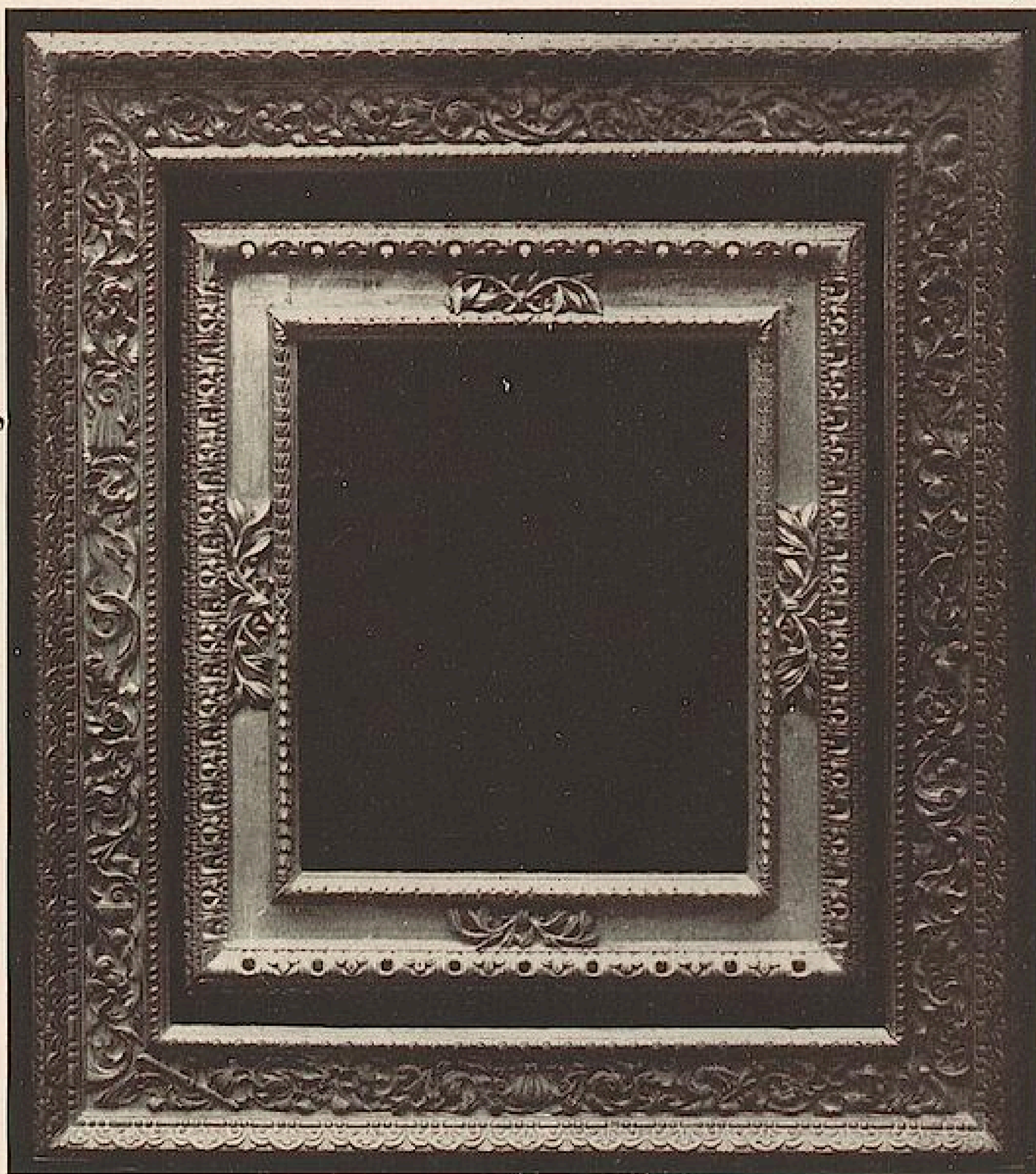
folge in Paris versteigert werden wie Sammlungen des neunzehnten Jahrhunderts und moderner Malerei. Der Grund scheint doch etwas tiefer zu liegen, und er ist darum nur um so interessanter. Der Charakter der Sammlungen in Paris hat sich vollkommen verändert. Alte Sammler besaßen ein Kabinett, in dem sie Schätze der Renaissance oder irgendeiner Epoche, die sie interessierte, aufspeicherten. Ihre Wohnung war im übrigen bürgerlich und von Kunst kaum berührt. Heute sucht man ein Ensemble herzustellen. Man hat kostbare Möbel des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Salon und braucht für die Wände Bilder und Zeichnungen oder Kupferstiche der gleichen Epoche. Daher die ungeheure Wertsteigerung des Dix-huitième seit etwa zwanzig bis dreißig Jahren. Oder man garniert seine Wände mit modernen französischen Bildern von Renoir bis Matisse. Daher die großen Preise und die vielen Auktionen heutiger Malerei.

Die Bilder der Sammlung Spiridon aber hätten hier keine Liebhaber gefunden. Es lohnte nicht, die hohe Steuer des Pariser Marktes als Aufschlag zu bezahlen. Man wählte Berlin,



JOHANN KOERBECKE, ALTARFLÜGEL, OBERE HÄLFTE. 168,5:119 cm

SAMMLUNG LOEB AUF HAUS CALDENHOF, WESTFALEN. VERSTEIGERUNG AM 8. JUNI



1) EMILIA, UM 1520, VERGOLDET. 2) FLORENZ, UM 1580, VERGOLDET
AUS DER AUSSTELLUNG „ANTIKE RAHMEN" IM KÜNSTLERHAUS, BERLIN
VERANSTALTET VON ROTIL, PARIS, UND PYGMALION, BERLIN

die formidable Höhe von einer und einer halben Million Mark. Es war der Rekordpreis des Tages, auch wenn man in Betracht zieht, daß sich die Summe immerhin auf drei Bilder verteilt. Der zweite Millionenpreis galt ebenfalls einem Bilderpaar, den zwei sehr schönen Tafeln mit Heiligenfiguren von Francesco Cossa, für die Duveen nach hartem Kampfe mit Knoedler 1 010 000 Mark bezahlte. Daß als Einzelbild den absolut höchsten Preis der Versteigerung das reizende Frauenbildnis des Ghirlandajo erzielen würde, hatten Kenner des Marktes vorhergesagt, und Optimisten hatten vielleicht einen noch höheren Preis erwartet als die drei Viertel Millionen, die J. und S. Goldschmidt für das Bild bezahlten. Eine Madonna aus der Nachfolge des Piero della Francesca kaufte Jacques Seligmann für 520 000 Mark, ein angebliches Selbstporträt des Cosimo Rosselli ersteigerte Knoedler für 450 000 Mark. Die als Verrocchio katalogisierte Madonna, die eine Anmerkung des Kataloges in die Nähe Botticellis rückte, wurde für eine Viertel Million Mark versteigert. Ebensoviel brachte die schöne Kreuzigung des Crivelli. Für ein interessantes Gruppenporträt aus der Spätzeit Giovanni Bellinis bezahlte Herr von Nemes 300 000 Mark. Ein paar Einzelpreise mögen noch folgen: ein Cassonebild des Giovanni da Ponte 165 000, die Madonna des Filippo Lippi 130 000, Bartolommeo Vivarinis zehnteilige Altartafel 150 000, die heilige Agathe von Luini 260 000, Melozzo da Forlis singender Engel 75 000 Mark. Daß für Trecentobilder ebenfalls hohe Preise

und man gab damit dieser Stadt einen neuen großen Vorsprung auf dem internationalen Kunstmarkt, dessen Vorliebe für die Hauptstädte der ehemals neutralen Länder allmählich zurücktritt. Unnötig zu sagen, daß alle, die dazugehören, in Berlin versammelt waren. Es war das, was man ein Ereignis nennt, und die Preise überstiegen zum Teil die kühnsten Erwartungen.

Einen guten Auftakt für die Versteigerung Spiridon hatte der Verkauf von zwei altitalienischen Bildern in den Anderson Galleries in New York gegeben. Ein Piero della Francesca und ein Filippo Lippi der Sammlung Hamilton wurde hier unter ungeheuerem Aufgebot von Reklame versteigert. Die Radiohörer ganz Amerikas durften dem Ausgebot folgen, das die Eingeweihten allerdings schwer enttäuschte, da man für das erste Bild 800 000 erwartet hatte und nur 375 000 Dollar erzielte, für das zweite knapp über dem Ausrufpreis von 120 000 Dollar mit Mühe einen Käufer fand. Aber die Preise sind trotzdem für unsere Begriffe kolossal genug, den Bietern der Spiridon-Auktion eine gute Anregung zu geben.

So stiegen denn die drei Bilder aus der Geschichte des Nastagio degli Questi, die der Name Botticellis nicht ganz mit Unrecht zierte, wenn auch die Ausführung der Tafeln sicher zum großen Teil Schülerhänden anvertraut war, auf

bezahlt werden würden, war vorauszusehen. Zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Eligius stiegen auf 230 000, die vier Tafeln aus dem Leben der Maria, die mit dem schönen Namen eines Amico di Giotto geziert waren, brachten 285 000 Mark. Eines der hervorragendsten Bilder der Sammlung, ein Nichtitaliener, die heilige Familie des Joos van Cleve wurde von Kleinberger mit 320 000 Mark bezahlt. Das Triptychon vom Meister der Lucia-Legende erzielte 85 000 Mark.

Ein erkleckliches Vermögen ist an diesem Auktionstage umgesetzt worden. Kein Zweifel, daß die Kosten letzten Endes von Amerika getragen werden, wo immer neue Museen den Bedarf an italienischen Primitiven steigern, die für europäische Privatsammler gering geworden ist. Große europäische Museen aber waren an der Versteigerung kaum interessiert, weil sie im allgemeinen mit Bildern der italienischen Schule besser versehen sind, als die für eine Privatsammlung immerhin erstaunliche Spiridon-Sammlung es gewesen ist.

Auch in der Sammlung Cremer, die kurz zuvor in dem neuen Auktionssaale des Antiquitätenhauses Wertheim versteigert wurde, fanden die frühen Italiener die größte Beachtung. Sodomas Leda mit dem Schwan war mit 95 000 Mark das teuerste Bild der Sammlung. Die Madonna



RAFFAEL ZUGESCHRIEBEN, GIULIANO DE MEDICI. 1514
FRÜHER SAMMLUNG O. HULDSCHINSKY. JETZT AUS DEM BESITZ VON DUVEEN AN MR. JULES S. BACHE, NEW YORK, VERKAUFT FÜR 600000 DOLLARS

des Bartolommeo di Laudi brachte 52000, Taddeo Gaddis Geburt Christi 47000, die Madonna des Nardo di Cione 41000 Mark. Im übrigen bewährte sich in dieser Versteigerung die alte Erfahrung, daß der Abstand zwischen den Preisen für Bilder, die der Handel als erstklassig bewertet, und annehmbaren Bildern zweiten Ranges ein ganz enormer ist. So brachte bei Cremer eine Anna selbdritt des Joos van Cleve, die an Qualität hinter dem Bild des gleichen Meisters bei Spiridon allerdings weit zurückstand, nur 34000 Mark, eine Madonna von Isenbrant 28000, eine Pietà von Gerard David 26000, ein Porträt von Orley 25000, eine Landschaft von Patinier 15000 Mark.

Auch in den Preisen für Bilder späterer Jahrhunderte und anderer Schulen drückte sich die gleiche Zurückhaltung aus. Zwei signierte Landschaften von Salomon Ruysdael brachten je 19000, ein Bild von Pieter de Hooch 35000, ein Van Goyen 10000, eine Landschaft von Crome 15000, ein Raeburn 17000, ein Reynolds 25000. Die Beispiele mögen genügen. Es sind angemessene und selbst gute Preise, die nur den enttäuschen konnten, der sich durch den bekannten Sammlernamen und den großartig ausgestatteten Katalog über die durchschnittliche Qualität der ausgebotenen Bilder täuschen ließ. Immerhin darf man es als eine der Ungerechtigkeiten des Handels betrachten, wenn ein großes Gemälde des Rubens um seines peinlichen Gegenstandes willen für nur 35000 Mark verkauft wurde.

Im Abstand weniger Tage folgte auf Spiridon und Cremer die zweite große Russen-Auktion bei Lepke. Man folgt diesem Ausverkauf russischer Museen und Schlösser mit einigermaßen gemischten Gefühlen. Mag es auch wahr sein, daß der Verlust eines kleinen Rembrandt angesichts des ungeheuren Reichtums der russischen Kunstsammlungen leicht zu verschmerzen ist, man muß fürchten, daß dem kleinen eines Tages die großen Rembrandts folgen werden, um so mehr als das Käuferpublikum trotz der ausgezeichneten Herkunft für Kunstwerke geringeren Ranges hohe Preise anzulegen nicht gewillt ist, und Verkäufe für das Budget eines großen Reiches auf die Dauer nur lohnend sein können, wenn ganz andere Summen erzielt werden als in dieser Auktion, deren Verlauf in Wirklichkeit noch weniger glänzend gewesen zu sein scheint, als die Ziffern glauben machen. Der Zuschlagspreis für den kleinen Christuskopf von Rembrandt betrug 130000, für das dem Lorenzo Lotto zugeschriebene Bildnis eines Ehepaares 310000, für das Männerporträt des Joos van Cleve 100000. Eine als Tizian bezeichnete Madonna kam auf 25000, ein heiliger Hieronymus trotz des gleichen Namens auch nur auf 26000 Mark, ein Bild des Paris Bordone 28000, zwei Landschaften von Hubert Robert 33000, ein Mädchenbildnis von Greuze 10500, ein Canaletto 14500, ein Guardi 11500 Mark. Hoch war der Preis von 23000 Mark für ein Kircheninneres des Emanuel de Witte.

Der zweite Tag der Auktion brachte das Kunstgewerbe, das diesmal gegenüber der Gemäldesammlung in den Hintergrund trat, immerhin aber eine Reihe gut beglaubigter und signierter Möbelstücke der großen französischen Meister des achtzehnten Jahrhunderts auf den Markt brachte, die vom Handel am meisten gesucht sind und vor allem in Paris gekauft werden. Rußland ist noch sehr reich an guten Möbeln der Art. Es ist trotzdem nichts mehr zu bedauern als gerade die Auflösung alter fürstlicher Interieurs, die in der ganzen Welt nicht mehr in der gleichen Vollständigkeit erhalten sind, wie in den russischen Schlössern der kaiserlichen Zeit. Wenn jetzt der Schreibsekretär Pauls I. für 38500, wenn zwei Schränkchen mit Türfüllungen aus Goldlack für 55000 Mark verkauft werden, so muß man fürchten, daß solche Preise bald weitere kostbare Möbelstücke über die Grenze locken und in den Privathotels von Paris und New York verschwinden lassen werden, während Rußland sich der Zeugen einer hohen künstlerischen Kultur, die seine neue Regierung bisher sorgfältig pflegen zu wollen vorgab, mehr und mehr entäußert.

Der Russenauktion folgte bei Lepke die Versteigerung einer der wenigen noch bestehenden Sammlungen altdeutscher Kunst, die Sammlung Loeb auf Caldenhof, die besonders berühmt war wegen ihres Besitzes an Fragmenten des vor hundert Jahren zerstörten Liesborner Altars, eines der kostbarsten Werke altwestfälischer Malerei. Gewiß erhöht es für den heutigen Betrachter den Reiz dieser Bilder, daß sie kleine Ausschnitte großer Altartafeln sind. Aber auch abgesehen davon handelt es sich um Werke von einer besonderen Feinheit, um Arbeiten einer nicht gewöhnlichen Meisterhand. So konzentriert sich mit Recht das Interesse auf diese Täfelchen.

Neben den großen Berliner Auktionen trat diesmal die Pariser Versteigerungssaison etwas in den Hintergrund. Wir tragen hier die Hauptergebnisse der Sammlung Alexandre

Natanson nach, deren Höchstpreis die unerwartet hohe Summe von 290000 fr für Lautrecs Wildeporträt war. Kleine Zeichnungen von Lautrec wurden mit 7000 und 11000, ein größeres Blatt mit 50000 fr bezahlt, eine Zeichnung von Seurat brachte sogar 68000 fr. Unter den Ölgemälden wurde eine „Conversation“ von Vuillard am höchsten bewertet, das Luxembourg-Museum erwarb das Bild für 200000 fr, ein Bild von Lautrec kostete 83000, Bilder von Bonnard etwa 50000 bis 75000 fr. Auf die Juni-Versteigerungen in Paris, vor allem auf die Vente Lapauze mit ihrem mächtigen Bestand von Gemälden und Zeichnungen Ingres' werden wir im nächsten Heft zurückkommen. G.

Paul Graupe versteigerte am 11. und 12. Juni moderne Graphik, hauptsächlich aus der Sammlung Hugo Borst, Stuttgart. Der Erfolg spricht dafür, daß das Interesse für moderne deutsche Graphik sich neuerdings wieder hebt. Die dreißig Blätter von Corinth wurden durchweg über den Taxpreisen — die sich zwischen 30 und 40 Mark hielten — bezahlt. Die Blätter des graphischen Oeuvres von Gaul brachten ebenfalls 30 bis 40 Mark; für Zeichnungen von Gaul wurden 200 Mark bezahlt. Zeichnungen von Käte Kollwitz erzielten 150 bis 200 Mark; ihre Radierung „Carmagnole“ kostete 155 Mark, „Die Pflüger“ stiegen auf 160 Mark. Für einen Probedruck von Lehmbruck zahlte das Dresdener Kabinett 210 Mark. Frühe Blätter von Liebermann bewegten sich zwischen 80 und 100 Mark. Aquarelle von Slevogt kosteten 300 bis 400 Mark, seine Graphiken 30 bis 50 Mark.

Blätter von Brangwyn erzielten 80 Mark, von Ensor 100 Mark, von Hodler 150 und 200 Mark; ein seltenes Blatt von Gauguin brachte 315 Mark, Arbeiten von Haden stiegen auf 370 und 700 Mark, ein Blatt von Millet wurde mit 910 Mark bezahlt. Munchs Graphiken wurden mit 300 bis 400 Mark bewertet. Whistler wurde mit 240, 540 und 800 Mark nach Frankreich und Amerika verkauft. Blätter von Zorn bewegten sich zwischen 300 und 500 Mark.

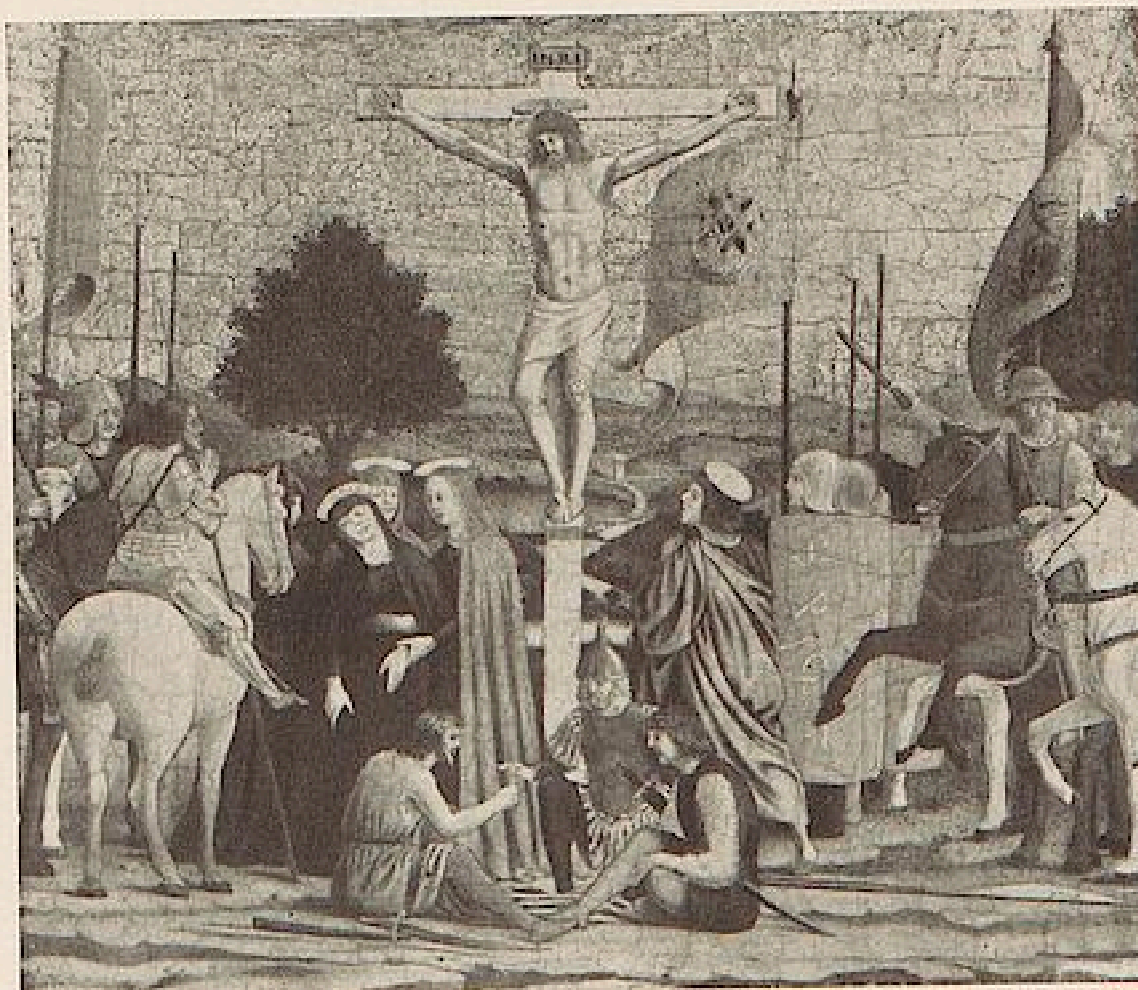


FRANS HALS, BILDNIS JUDITH LEISTER

VON EINEM SAMMLER IN WASHINGTON AUS DER EHRICH GALLERY IN NEW YORK ERWORBEN FÜR 250000 DOLLARS
EHEMALS SAMMLUNG E. GRAINGER IN ENGLAND



FRA FILIPPO LIPPI, MADONNA
AUS DER SAMMLUNG CARL W. HAMILTON
IN EINER AUKTION DER ANDERSON GALLERIES
VERKAUFT AN F. LEON SCHNASI FÜR 125 000 DOLLARS
PHOTOS: THE ART NEWS, NEW YORK



PIERO DELLA FRANCESCA, KREUZIGUNG
AUS DER SAMMLUNG CARL W. HAMILTON
IN EINER AUKTION DER ANDERSON GALLERIES
VERKAUFT AN J. DUVEEN
FÜR 375 000 DOLLARS

MÜNCHEN

Die neue Städtische Galerie, von Grässel geschickt als Ergänzungsbau zum Lenbach-Haus geschaffen, in der Gesamthaltung wie in der Einrichtung elegant wirkend, wurde am 1. Mai der Öffentlichkeit übergeben. E. Hanfstaengl hat in verhältnismäßig kurzer Zeit eine erstaunlich große Anzahl von Werken zusammengebracht (Gemälde von Jan Pollak bis zu den jüngsten der Münchner Maler), darunter einige Stücke, die eine Bereicherung und interessante Ergänzung des öffentlichen Kunstbesitzes bedeuten, so verschiedene Werke von W. Lindenschmit, Sperl, August Geiger, Rottmann, Franz Quaglio, W. v. Diez.

Wir versagen es uns heute, das Problem der Münchner Städtischen Galerie eingehender zu erörtern und die Frage zu behandeln, wie hier die Münchner Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zu zeigen ist. Es genügt für jetzt festzustellen, daß man in nächster Zeit vor allem die Lebenden berücksichtigen will, und es steht zu hoffen, daß nicht nur die Ausstellungen viel Anregung bieten werden, sondern daß gerade durch diese Ausstellungen die Möglichkeit gegeben wird, bei den Ankäufen nur das Beste auszuwählen. A. L. M.

DAS LEBENSWERK WILHELM LEIBLS

Es kann mitgeteilt werden, daß die Neuauflage des Buches von Emil Waldmann über Leibl nunmehr gesichert ist. Sie erscheint im Herbst dieses Jahres.

Immer deutlicher wird es, wie wichtig dieses Buch den Kunstfreunden, Sammlern und dem Kunsthandel ist. Denn es enthält nicht nur die ausgezeichnete Biographie Waldmanns über Leibl, sondern auch einen vollständigen Oeuvre-Katalog auf Grund der neuesten Erfahrungen der Leiblforschung. Alle bekannten und gesicherten Bilder Leibls werden auf 200 Tafeln abgebildet. Im letzten Heft noch konnten wir von einer irrigen Zuschreibung und von einer Fälschung der Unterschrift Leibls berichten. Auch dieser Fall zeugt wieder für die Notwendigkeit eines vervollständigten Oeuvre-Katalogs, wie Waldmann ihn vorzulegen beabsichtigt.

ANTIKE RAHMEN

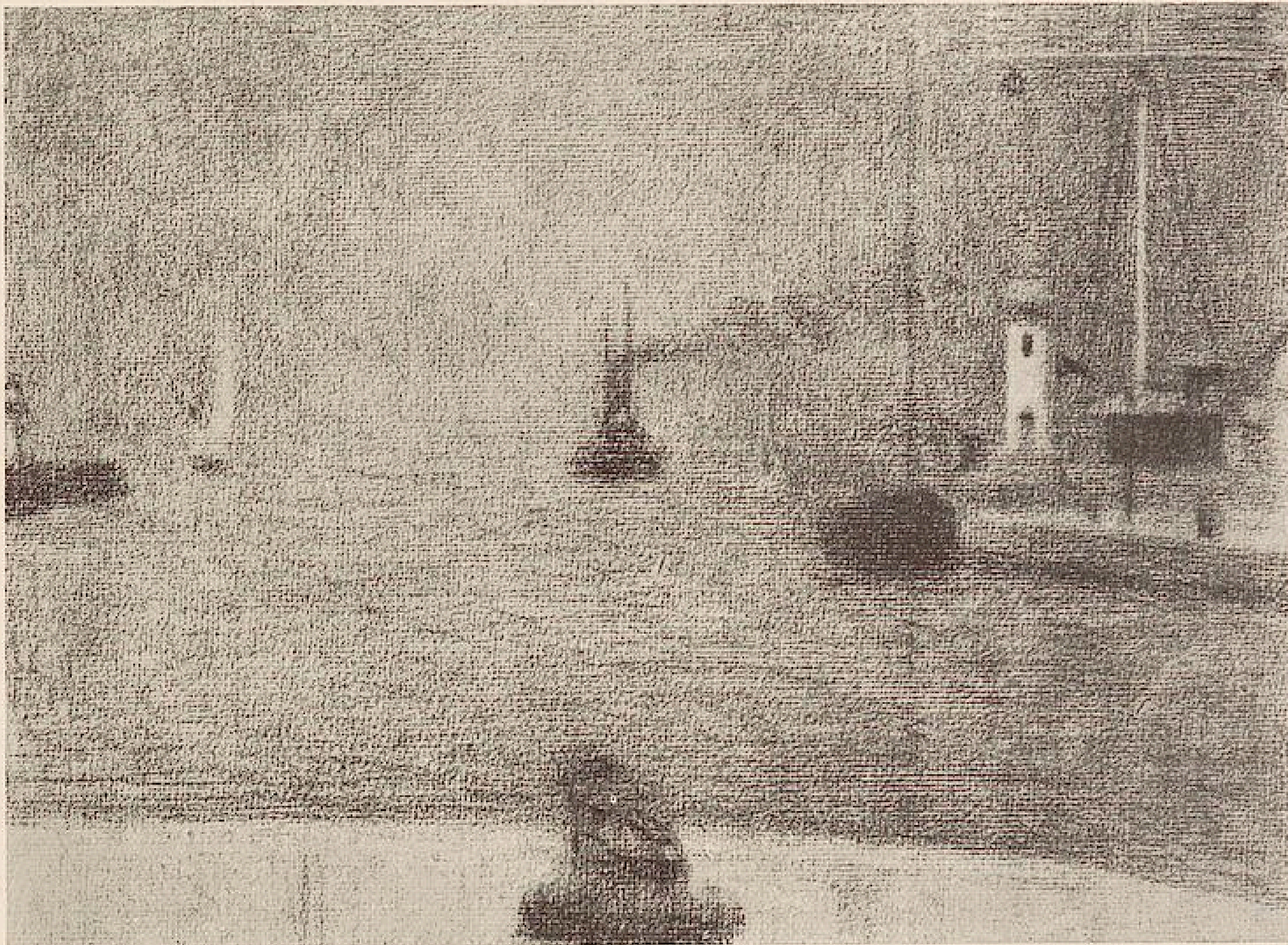
Die Geschichte des Bilderrahmens ist noch nicht geschrieben. Bode, der so viele Kapitel der Kunstgeschichte als erster in Angriff genommen und eine Grundlage der Erkenntnis geschaffen hat, auf der andere weiterbauen konnten, hat hier noch kaum einen Nachfolger gefunden, und die Verfasser des Kataloges einer Ausstellung antiker Rahmen, die das Haus Pygmalion in Berlin zusammen mit Rotil in Paris im Berliner Künstlerhause veranstalteten, konnten nichts Besseres tun, als einen vor dreißig Jahren erschienenen Aufsatz Bodes als Vorwort abzudrucken, da er noch immer ungefähr das enthält, was wir von der Geschichte des Rahmens heute wissen. Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, einen Abriß dieser Geschichte zu wiederholen. Es mag nur darauf hingewiesen sein, wie der Bilderrahmen dort entsteht, wo das Bild ein selbständiges Wesen zu werden beginnt, zuerst als Altarbild, dann als häuslicher Schmuck, und wie eine Entwicklung der Rahmenformen sich von den Zeiten der Spätgotik und Frührenaissance bis zum Empire verfolgen läßt, während das neunzehnte Jahrhundert auch auf diesem Gebiete keine neue Form gefunden hat. Es folgt hieraus die merkwürdige Tatsache, daß wir gewöhnt sind, Gemälde unserer Zeit in Rahmen, die nach Modellen des achtzehnten Jahrhunderts kopiert sind, zu sehen.

Die Ausstellung im Künstlerhause war in vieler Hinsicht anregend. Sie bot ein reiches Material zur Geschichte des

Bilderrahmens, darunter viele hervorragende Einzelstücke. Sie war geeignet, die Aufmerksamkeit der Forscher wie der Sammler auf ein heute mehr als früher, aber immer noch nicht genügend beachtetes Gebiet zu lenken, und an jeden denkenden Betrachter müßte sie am Ende die Frage richten, wie es kommt, daß die Werke der großen Maler des neunzehnten Jahrhunderts niemals eine zeitgemäße Fassung durch würdige Rahmen gefunden haben. G.

DEUTSCHE GRAPHIK IN PARIS

Im Austausch gegen die Ausstellung französischer Graphik, die im Frühjahr in Berlin stattgefunden hat, wurde im Juni in der Bibliothèque Nationale zu Paris eine Ausstellung deutscher Graphik veranstaltet, die ein Bild der heutigen graphischen Kunst in Deutschland von Liebermann, Corinth und Slevogt bis zu Kirchner, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff und endlich der jüngsten Generation von Künstlern, wie Heise, Hubbuch, Schrimpf, darbot. Die Ausstellung zeichnete sich durch ihre Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit aus. Sie vermied damit den Fehler der Einförmigkeit, die graphischen Ausstellungen leicht gefährlich wird, und sie wurde von der französischen Presse wie von dem Publikum nahezu einmütig als die erste aufschlußreiche und interessante Manifestation deutscher Kunst in Paris begrüßt. Es zeigte sich, daß der Gedanke richtig gewesen ist, für eine Ausstellung im Auslande einige der besten Arbeiten unserer stärksten Talente zu wählen, ohne Rücksicht auf den besonderen Geschmack des Landes, in dem die Ausstellung veranstaltet wird. Ein Gefühl der Fremdheit ist eher zu überwinden, als sich dem Vorwurf begegnen ließe, wir hätten nichts eigenes zu zeigen. Es ist bezeichnend, daß George Grosz zu den wenigen in Paris wirklich bekannten deutschen Künstlern zählt, übrigens neben Paul Klee, und der Erfolg der Ausstellung zeigt, daß auch manche andere deutsche Künstler hier eine gute Aufnahme finden könnten. Es ist zu hoffen, daß dieser graphischen Ausstellung in absehbarer Zeit eine allgemeine Ausstellung neuer deutscher Kunst in Paris folgen wird. Ist sie sorgfältig gewählt, so wird sie sicher mit Interesse, wahrscheinlich auch mit Anerkennung begrüßt werden. G.



GEORGES SEURAT, MARINE. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JUNI, AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



EDOUARD MANET, DAMENBILDNIS. PASTELL

NEW YORK, SAMMLUNG LEWISOHN



DIE SAMMLUNG ADOLPH LEWISOHN, NEW YORK

VON

EDITH VON TÉREY

Wenn man bedenkt, mit welcher Überproduktion von Kunstwerken die westliche Welt überflutet worden ist, wundert man sich, daß es Sammler gibt, die ihren Weg durch die Wirrnis der internationalen Salons und Ausstellungen gefunden haben. Ihr Instinkt hat sie richtig geleitet, hat sie feinhörig gemacht für den leisen Anruf des guten Kunstwerks, der alle erreicht, die lauschen und warten können.

Unter den Sammlern moderner Kunst in Amerika hat Adolph Lewisohn, trotz seiner Aktivität als Kupfermagnat und Erneuerer des Zuchthauswesens, diesen Weg gemacht und eine der mannigfaltigsten und vollständigsten Sammlungen des Landes zusammengestellt. Er begann vor fünfundvierzig Jahren mit einer Landschaft von Claude Monet, zu einer Zeit, da man von Cézanne als von einem Anarchisten sprach, und van Gogh, Gauguin und Lautrec eben anfingen, zu malen. Indem Lewisohn Bild an Bild reihte, oft von Künstlern, die in jenen Tagen gar nicht anerkannt waren, war er weit seiner Zeit voraus, eine Art von Hasardeur mit einer vagen Idee, wohin seine Leidenschaft ihn wohl führen würde und mit einem immer wachsenden Verständnis für die Wechselbeziehungen zwischen den Zeitströmungen und dem Schaffen der Künstler.

Um die Hauptstücke der Sammlung zu erwähnen, seien zunächst sechs Skizzen von Delacroix für die Fresken im Palais Bourbon und St. Sulpice genannt. Zwei Daumiers, darunter die bekannten „Buveurs“, folgen und ein Stilleben von Monticelli, ein prachtvolles Porträt von Corot, seinen Freund Abel Osmond darstellend, und außerdem das letzte Selbstporträt von Courbet. Manet ist mit drei Prachtwerken vertreten, darunter die berühmte „Seifenblase“ und „Der Bettler“, Claude Monet mit vier, Pissarro mit zwei Landschaften, Sisley mit einer Landschaft. Eines der Hauptwerke von Degas, Jules Finot, erst nach seinem Tode verkauft, und



AUGUSTE RENOIR, DAMENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK

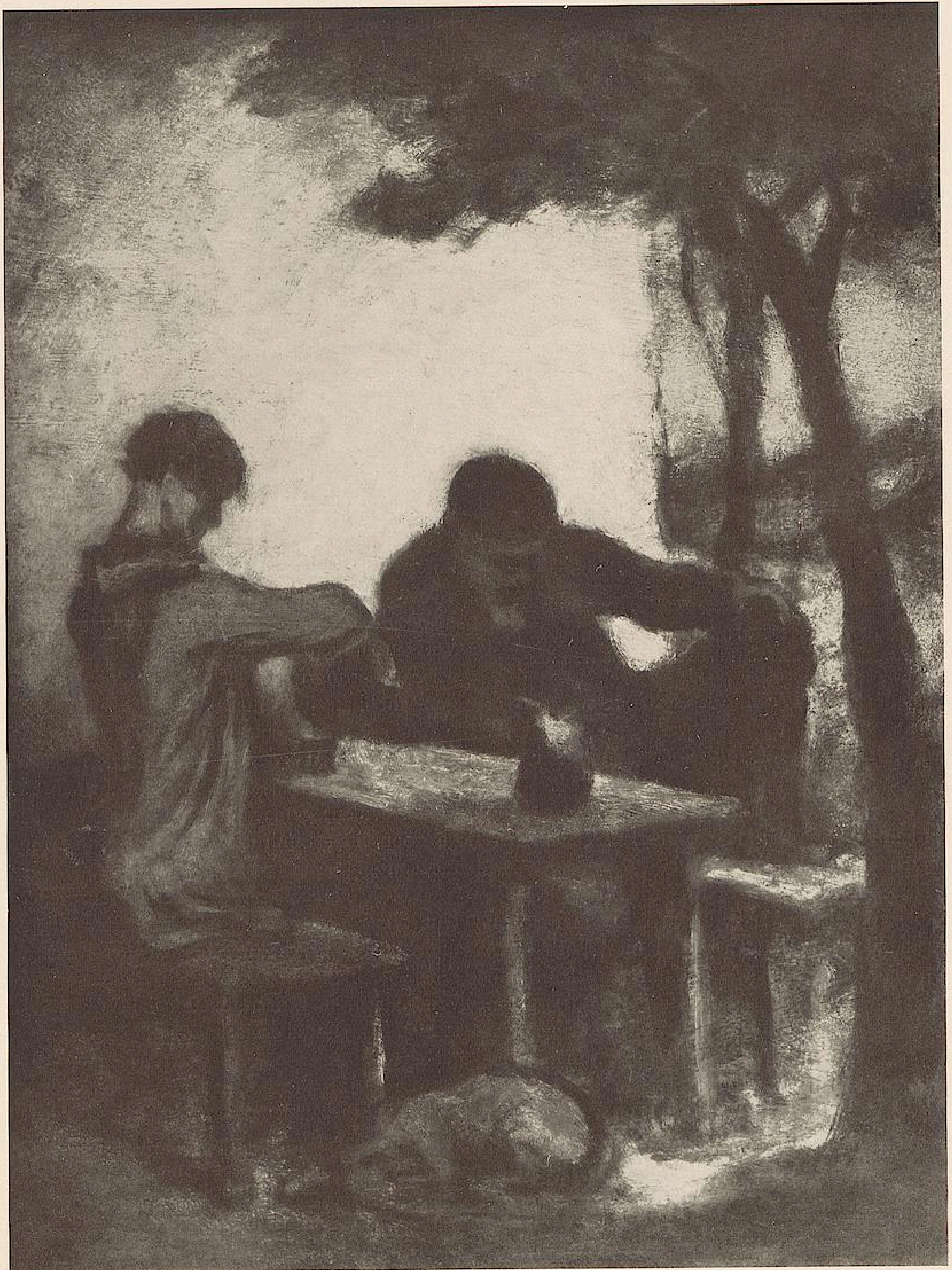
fünf andere Degas zeigen den Künstler von den verschiedensten Seiten. Carrière und Forain schließen diese Gruppe ab.

Dann kommt Renoir mit vier importanten Werken, darunter das Porträt der Madame d'Arras, dessen Pendant in der Dresdner Galerie hängt. Redon führt mit zwei Bildern zu van Gogh hinüber, der mit seiner monumentalen „Arlésienne" vertreten ist. Dann drei Werke von Gauguin, darunter „Orana Maria", die so viel Aufsehen bei ihrer ersten Ausstellung im Jahre 1893 machte. Toulouse-Lautrec folgt mit der „Opéra Messalina in Bordeaux" und Cézanne mit drei Hauptwerken, darunter das Porträt seiner Frau. Die Skizze „Après midi à la grande Jatte" von Seurat und ein Urwaldbild von Henri Rousseau schließen sich an.

Die lebenden Künstler beginnen mit drei Bildern von Matisse; es folgen drei Figurenbilder von Picasso, und Derain ist mit einem Stilleben und zwei Figurenbildern, darunter das Porträt einer Engländerin, vertreten. Dann zwei Vlamincks und eines der charakteristischen Traumbilder der Marie Laurencin.

Unter den französischen Plastikern sind Rodin, Bourdelle und Maillol zu nennen. Eine Sammlung der jüngsten amerikanischen Malerei ist im Entstehen begriffen, aber im Kataloge nicht registriert.

*



HONORÉ DAUMIER, DIE TRINKER

SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK



HENRI MATISSE, FRAU IM LEHNSTUHL

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK

Es liegt im Wesen dieses Sammlers, daß er unbeeinflußt von retrospektiver Kunstkritik blieb und den kritischen Katalog seiner Sammlung einem Manne anvertraute, der vom lebenden Menschen und seinem Werke ausgehend, die Gesetze des Werdenden erkennt und versucht, die Unterströmungen zu entdecken.

Dieser, Stephan Bourgeois, einer alten Kölner Familie entstammend, die durch drei Generationen Kunsthandel in Köln, Paris und New York trieb, hat nach kunsthistorischem Studium seine Laufbahn als Kunsthändler in Paris im Jahre 1906 begonnen. Er verlegte 1911 seine Tätigkeit nach Amerika. Um unakademischer Kunst eine günstige Aufnahme zu ermöglichen, öffnete er konsequent allen jenen Künstlern seine Räume, in denen er schöpferische Talente ahnte, und führte zwischen 1914 und 1924 zehn neue amerikanische Künstler ein, die heute als die leitenden Persönlichkeiten der modernen amerikanischen Kunstbewegung betrachtet werden. Von ihnen sind Emile Branchard, Arnold Friedmann und Stephan Hirsch besonders vorteilhaft in der Sammlung Lewisohn vertreten. Im Jahre 1917 dehnte Bourgeois seine Wirksamkeit auf Bühnenkunst aus, und ermöglichte die erste Ausstellung dieser Art, aus welcher Robert Edmond Jones als Leiter der modernen amerikanischen Bühnenbewegung dann hervorging.

Der Kritiker, sowohl als auch der Kunsthändler soll sich außer mit den Kunstwerken mit den Künstlern selbst beschäftigen. Er soll des Künstlers Weg von der Konzeption bis zur Ausführung verfolgen, um zu erkennen, ob der Künstler wahrhaft schöpferische Fähigkeiten besitzt, das heißt, ob er imstande ist, zu beobachten, und das Beobachtete mit seinem Verstande zu kontrollieren.

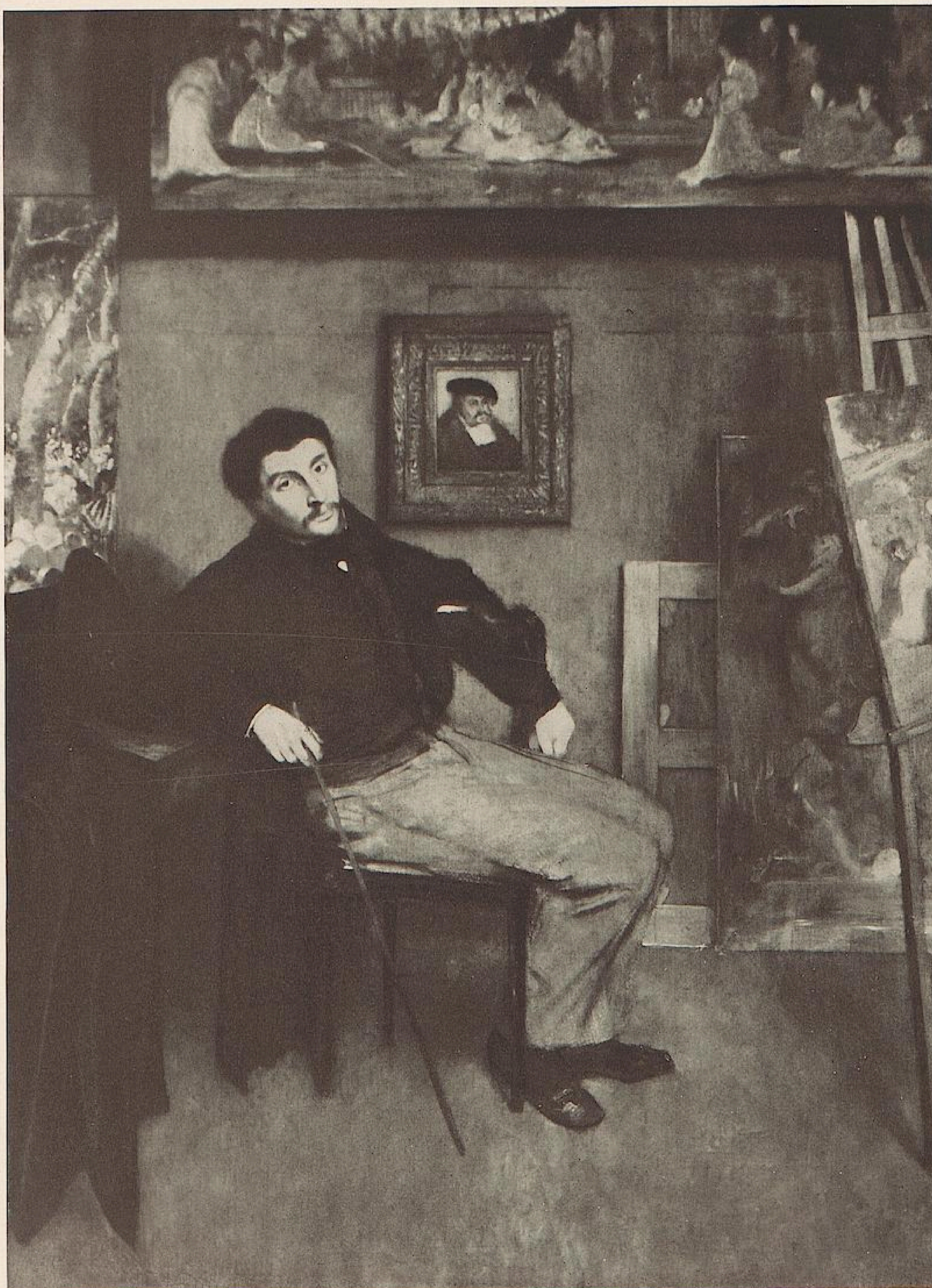
Die französische Kunstbewegung des neunzehnten Jahrhunderts war eine Revolte gegen die Mechanisierung. Der Zweck des Kataloges von Bourgeois besteht auch darin, diese Tatsache logisch angesichts der einzelnen französischen Werke der Sammlung Lewisohns zu demonstrieren. Der Katalog ist also eine Art von Instrument im Dienste des kritischen Klärungsversuches, der heute überall unterwegs ist.

Das Vorwort gibt zunächst eine Übersicht der Verwandlungen, die der menschliche Geist infolge der Aufklärung in den letzten Jahrhunderten durchgemacht hat, und ihre Widerspiegelung in den schönen Künsten und in der Kunstkritik. Die wachsende Macht des Verstandes hat, nach Bourgeois, seit der Renaissance immer mehr den Unterschied evident gemacht zwischen der Wirklichkeit des optischen Eindrucks und jener der inneren Perzeption.

Von Goya angefangen, dem Grenzpfeiler der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, sehen wir die Malerei psychologisch sich bereichern, wir sehen sie in ihrem Drang nach Freiheit das Atelier verlassen, freie Luft und einfache Vorwürfe aufsuchen — um abermals dann den Weg zu verfehlen.

Es kommt die Phase der Reduktion der Modellierung bis zur Rückkehr zu geometrischen Formen, die der gleichen Furcht vor der Natur entsprang, aus welcher in der Renaissance die strengen Gesetze der Perspektive hervorgingen, so daß der Kubismus nichts anderes ist, als eine weitere Mechanisierung, eine Art von Kulmination der klassizistischen Tendenz, der man entrinnen wollte.

Aus der Verkrampfung dieser stets wachsenden Komplikationen führt Henri Rousseau heraus wie



EDGAR DEGAS, IM ATELIER

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK

ein Kind, das furchtlos und naiv den richtigen Weg weist. In seiner Kunst ist der Prozeß der Abstraktion ein rein innerlicher. Die Kontrolle seiner Beobachtungen durch den Verstand ging ohne Kampf und theoretische Spekulationen vor sich. „Seine Kunst ist so alt wie die Welt, und reicht zurück in jene Zeiten, da menschliche Wesen zuerst versuchten, ihre kreative Energie in Bilder umzuwandeln."

Bourgeois gibt die Lebensgeschichte eines jeden Künstlers, und beschreibt sämtliche Bilder. Von der bisher gewohnten kunsthistorisch-ästhetischen Methode abweichend, legt er das Hauptgewicht auf die psychologischen Umstände im Werden des Künstlers; in der Bewertung der Kunstwerke selbst hat er ein Zukunftsideal vor Augen, das etwa durch Rousseau repräsentiert ist. Diese Kritik mag zuweilen streng erscheinen, weil sie so unerbittlich betont, wie bei den meisten Künstlern das Resultat hinter dem Angestrebten zurückblieb; es mag sich auch der Vorwurf erheben, man dürfe sein Kunstideal nicht als undiskutables Gesetz festlegen.

Bourgeois hat aber die Gabe des Dichters, aus Worten ein Bild wachsen zu lassen. Trotz der Konzentriertheit des Textes ist sein Stil ungemein klar und leicht, allen verständlich, die über den Dualismus der Ideen und der Instinkte hinausgelangt sind.

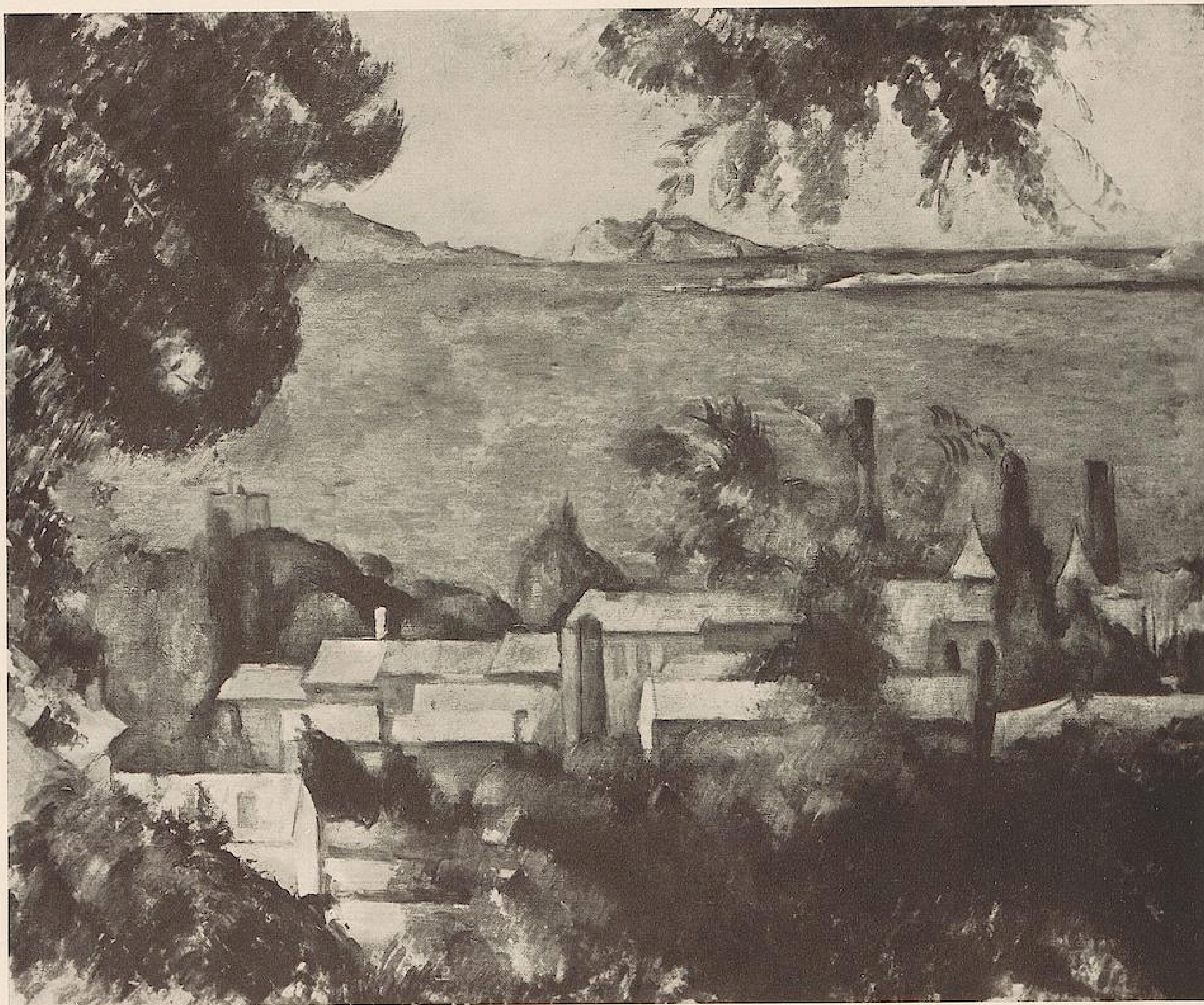


PABLO PICASSO, PIERROT



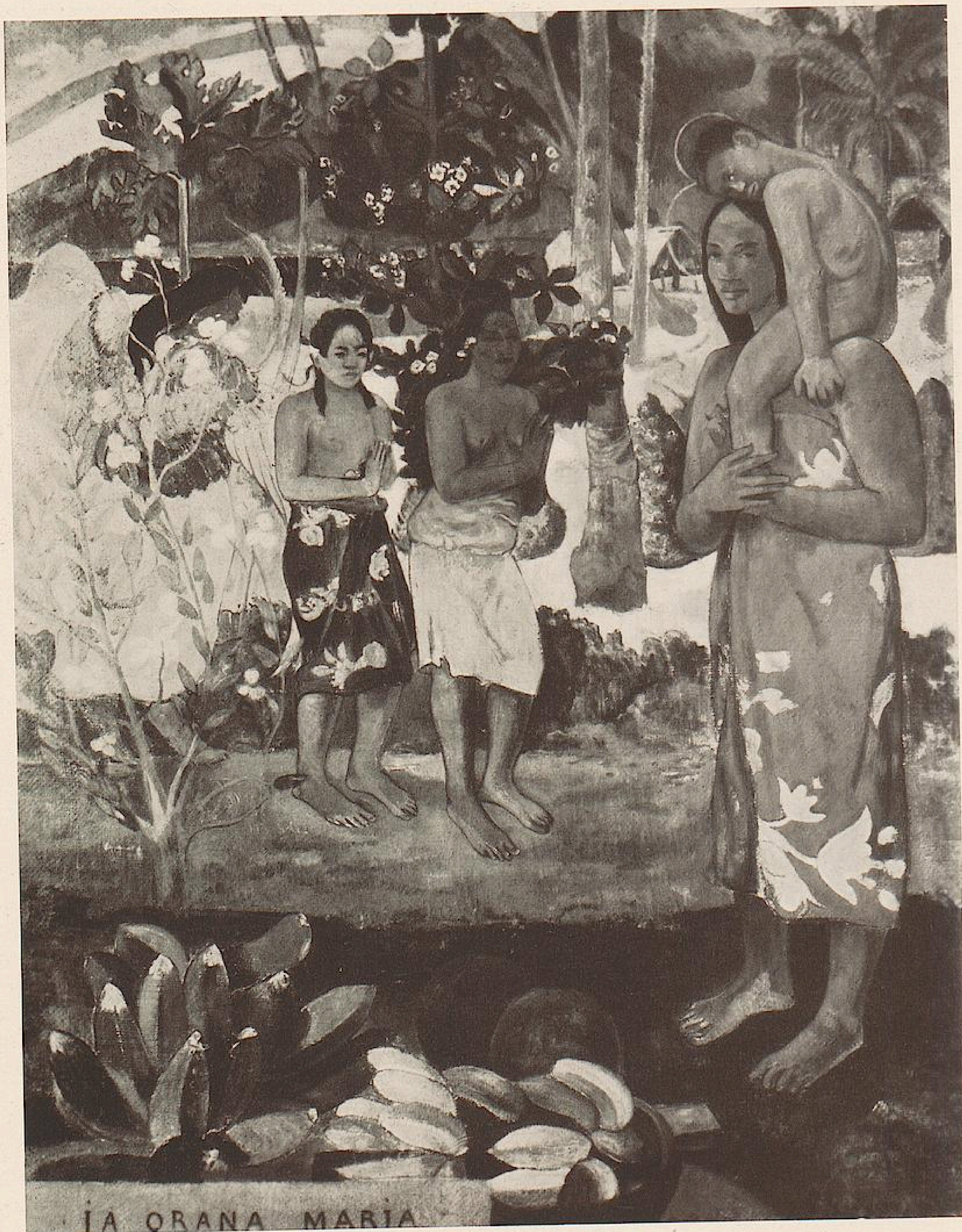
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, OPERNSZENE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK



PAUL CÉZANNE, L'ESTAQUE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK



PAUL GAUGUIN, „JA ORANA MARIA“

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. SAMMLUNG LEWISOHN, NEW YORK



NICOLAUS POUSSIN, ACHILLES UNTER DEN TÖCHTERN DES LYCOMED. ZEICHNUNG
PARIS, LOUVRE

DAS ERBE POUSSINS

VON

HUGO TROENDLE

Lange als Akademiker gescholten, war Poussin und sein Werk nur einem kleinen Kreise wirklich bekannt; den meisten war er nur ein ungefährer Begriff. Wenn man aber in den nachgelassenen Schriften, Tagebüchern und Aufzeichnungen großer französischer Maler liest, oder wenn man noch das Glück gehabt hat, mit diesen persönlich zu sprechen, so stößt man immer wieder auf den Namen Poussin. Mit großer Ehrfurcht wird von diesem Meister gesprochen; mit Verehrung, Liebe und ungeheurer, fast feierlicher Achtung begegnet uns der Name in den schriftlichen und mündlichen Äußerungen von Delacroix und Ingres, von Manet und Cézanne, Degas und Renoir.

Große Künstler, die Antipoden waren und sich bekämpften: in der Verehrung Poussins fanden sie sich, fanden sie etwas alle Verbindendes.

Für mich, den Deutschen, war das Werk Poussins eines der merkwürdigsten Erlebnisse in Frankreich. Ich schaute zurück, um einen ähnlichen deutschen Meister zu finden, der für viele ein gemeinsames und lebendiges Ideal sein könnte. Aber wir haben nichts, gar nichts dieser Art, keinen gemeinsamen Ruhepunkt und keine Einigung; die Begeisterung bei uns an Dürer und Grünewald schien mir mehr literarisch; zumal bei uns Malern war sie ganz äußerlich, denn keiner hatte in seinen Arbeiten etwas davon verspürt, wenn er auch dauernd von einem Großen wie Dürer oder Grünewald in Bewunderung sprach. Ich ging dem Einfluß Poussins auch bei uns nach, zumal bei unsern Phantasiemalern, und mußte sehen, daß unsere ausgesprochen deutschen Maler, wie Marées, Feuerbach, Böcklin und selbst Thoma nie



NICOLAUS POUSSIN, LANDSCHAFT MIT DER BAHRE DES PHORIAS
PARIS, LOUVRE

glücklicher waren in ihren Bildern, als wenn sie sich dem großen römischen Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts näherten.

Wenn wir die beste Zeit Böcklins bewundern, so ist es die frühe Zeit, die im Zeichen Poussins stand. Da, wo Feuerbachs Kompositionen von reifster und ausgeglichenster Abrundung sind, ist er Poussin nahe. Und Marées höchstes Lob ist es, wenn wir ihn neben Poussin stellen. Thoma hat durch seinen zu sehr mit Unrecht vergessenen Lehrer Schirmer in seinen besten früheren Landschaften etwas von der Klarheit und Räumlichkeit Poussins bekommen, ebenso Lugo.

Wir fragen uns, wieso dieser große Einfluß Poussins möglich war in Frankreich und in Deutschland bei so verschiedenen Künstlern. Wir sehen, daß Gewaltigere als Poussin, daß Rubens, Rembrandt und Tizian keine so glücklichen Lehrer, Befruchter und Wegweiser waren für spätere Zeiten wie dieser vornehme, stille und gelehrte Maler. Wir suchen in den Bildern Poussins nach dem Warum. Sehen wir die Bilder unbefangen mit Maleraugen an, so entdecken wir unter dem klassischen Aussehen eine ungeheure Lebendigkeit, ein reiches Naturgefühl, eine wundervolle feine Farbigkeit und oft in Einzelheiten eine große Naivität der Darstellung. Wir finden unter einem oft scheinbar konstruierten klassischen Aufbau, unter großen, sieghaft sicher gezogenen Linien und unter wunderbar richtig placierten Licht- und Schattenmassen viel unmittelbaren Reiz des Lebens ausgebreitet.

Da liegt ein nacktes Mädchen unter einem Baum. Die Wahrheit und Richtigkeit des Fleischtones zum Boden, zum Grün der Bäume ist erstaunlich, der Charme der Haltung ist vollendet. Da sind Blumen und Büsche von einer Zierlichkeit, die uns ganz unmittelbar ans Herz geht. In der großen und gebauten Komposition gibt es andauernd intime Schönheiten zu entdecken, Lieblichkeiten und Köstlichkeiten, von einer feinen, gewissermaßen modernen Empfindung.

Da sind Schatten von einer Feinfarbigkeit im Fleisch, von einer Feinfarbigkeit im Laub der Bäume, Fernen, wie sie erst Meister wie Renoir und Cézanne wieder entdeckten. Und dann die

Harmonie des Ganzen! Das Licht über dem Bild, über dem Raum!

Poussin ist einer der ersten Entdecker des Lichtes, ein erster Entdecker des plein air. Die Farbe manches andern Großen neben ihm ist Schule, Rezept, ist nur farbig gehöhte Zeichnung. Er ist von größerer Wahrheit in der Farbe als die ihm oft verwandten Venezianer.

Es sind ganz persönliche Naturbeobachtungen, weißes Tuch, ein farbiges Gefäß dabei, ein Körbchen mit Blumen, Teile von Kleidern der Nymphen, die im Halbschatten der Bäume ihr Bad nehmen: all das ist von einer so entzückenden Wahrheit, daß Chardin, Cézanne und Renoir in ihren Stilleben sich daran begeisterten und davon lernen konnten. Entdeckungen der großen Impressionisten sind hier von einem Klassiker schon zweihundert Jahre vorher vorweggenommen worden.



NICOLAUS POUSSIN, VENUS UND ADONIS

LONDON, NATIONAL GALLERY

eigene Stimmungswerte in der Natur eingefangen und mit größter Freiheit für das Bild umgewertet und umgeschmolzen, doch so, daß noch der Zauber des ersten Eindruckes lebendig bleibt. Wie fast alle Alten hat Poussin nie draußen gemalt; er hat nur in herrlichen summarischen Tuschzeichnungen Form und Luftstimmung der Landschaft direkt festgehalten.

Und dann erst die Einzelheiten, die das große Werk ausschmücken und beleben! Da liegt ein

Poussin ist reich, unendlich reich, er hat für viele, für alle etwas, die Einsehen in die wirkliche Malerei haben. Ein großer Zusammenfasser, ein unendlich reicher Spender, ein großer Maler in einer barocken Zeit, riß er noch einmal alles zusammen, was er in Italien an Tradition, an Gesetzen, an Erkenntnissen und an Überlieferungen fand, erlebt er als Außenseiter, als Sohn des damals kunstarmen Frankreich diese Welt, blieb Franzose in Italien und war nebenher ein moderner

Mensch, modern wie Degas, wie Cézanne. Und das bringt ihn uns so nahe, macht ihn so anregend, macht ihn zum Hüter der Tradition für die Späteren, für alle, die wirkliche Malerei erkennen und lieben.

Wir Deutschen haben leider keinen solchen Hüter der Tradition, keinen solchen edlen Bewahrer und Überlieferer aus der Zeit unserer höchsten Kunstblüte. Uns trennt eine unüberbrückbare Kluft von unsern großen Malern des Mittelalters, die handwerklichen und geistigen Fortsetzer dieser großen Zeit fehlen uns und alles, was bei uns zu dieser Zeit zurückwollte, erlitt einen Zusammenbruch auf halbem Wege.

Diese Tragik, allein dazustehen, erlebte jeder deutsche Maler seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Wir haben keinen Meister, in dem sich bei uns alle finden konnten und geborgen fühlten. Und wenn es oft so schien, so war es bittere Enttäuschung. Wir wissen, daß Thoma seine unglücklichsten Bilder schuf, als er in seiner spätern Zeit Anschluß bei den altdeutschen Meistern suchte, als er von seinem Lehrer Schirmer und der Poussintradition wegging. Wir wissen, daß der späte Böcklin im Zeichen Grünewalds und der Altdeutschen entgleiste, und alle mit ihm, die diesen Weg gehen wollten, alle, die aus falsch verstandener Begeisterung für die deutschen Gotiker in einem Kolorit malten, das den Zusammenhang mit der Malerei verlor, die alle Wahrheit, alles Sehen verlernten und bunt, literarisch und leer wurden als Maler und als Menschen.

Poussin ist in seiner Gesamterscheinung mehr als nur ein großer Maler, er ist die verkörperte Tradition, ein lebendiger Zusammenhang mit der alten Kunst, ein Maler, der zugleich ein Schöpfer und Bewahrer ist. Darin beruht seine ganz einzige Bedeutung für die neuere Kunst.



JOACHIM RINGELNATZ, VIGNETTE. ZEICHNUNG

Poussin finden heißt in die großen Wege der alten Malerei zurückfinden, die durch ihn nie ganz verloren wurden.

Die ganze ideale Malerei und Plastik des neunzehnten Jahrhunderts lebte von Poussin. Delacroix, Cézanne und Maillol, Marées, Feuerbach und Böcklin grüßen in ihren glücklichsten Stunden diesen Meister und verbinden sich durch ihn der großen Tradition.

Selbst auf die Zeit unserer Romantiker hat Poussin mit Glück eingewirkt, obgleich diese nur ein weniges seines Werkes erfaßten, nur sein Gerüst und seine Linien. Seine Farben und sein Licht sahen sie nicht.

Jos. Ant. Koch, Preller, Fohr und Ludw. Richter in seiner Jugend malten edle, jetzt wieder geschätzte und geliebte Bilder, als sie sich Poussin näherten, als sie von ihm erfuhren, wie ein Bildraum wenigstens mit Linien aufzuteilen sei. In das vom Meister entliehene große Gerüst konnten sie ungehindert alle ihre deutsche Lieblichkeit und Innigkeit hineinmalen. So verloren sie nie die Haltung und blieben immer einer großen Darstellungsart verbunden.

Heute, wo die Jungen unserer Malerei wieder bauen und wieder ein Ganzes schaffen möchten, wo nach der großen Zeit des deutschen Impressionismus wieder neue Wege gesucht werden und wo die Malerei, nachdem sie in der direkten Schilderung der Natur höchste Ziele erreicht, wieder mehr Natureindrücke zusammenfassen und übersetzen möchte und darum um so mehr die Tradition braucht, kann Poussin uns wieder ein Wegbereiter sein, ein kluger Mittler zwischen der Natur und dem Bilde, zwischen dem innern Gesicht und der festen malerischen Form.

Ein Führer zurück zu den Meistern, zur Tradition und zugleich hinaus in die Natur, ins Licht und in den Raum.



RUDOLF GROSSMANN, ZEICHNERINNEN IM ZOO. ZEICHNUNG

WENN DILETTANTEN ZEICHNEN

VON

RUDOLF GROSSMANN

Respekt vor den vornehmen Dilettanten, die im Gegensatz zu den Berufsroutiniers noch vor Eindrücken taumeln, deren Seelenniederschlag man unmittelbar vom Werk ablesen kann! Man merkt es gleich, daß sie mit Lust und Liebe dabei sind — was bei den oft zweckgebundeneren Berufskünstlern nicht immer der Fall ist.

Man kann zwei Arten unterscheiden: solche, die keine Schwierigkeiten zu kennen scheinen, die, von einem Affentrieb besessen, gleich wissen, wie es gemacht wird und alle Register ziehen, und solche, die gehemmt und sparsam mit den Mitteln sind, bei denen man noch die ganze Spannung zwischen Gefühl und Ausdruck spürt. Viele zielen schon aufs Handwerk, um zu können, was sie wollen; anderen ist das Wollen Hauptsache.

Ich verzichte absichtlich auf das Material von bedeutenden Dichtern und Schriftstellern, die sich auch bildnerisch betätigt haben, wie Goethe, Victor Hugo, Baudelaire usw. Dann diese Doppelbegabten sind wieder von besonderer Art, da sie ihren Ausdruck ja schon in einer anderen Kunstgattung gefunden haben.

Wie weit Laienzeichnungen künstlerisch sind, wird sich aus dem folgenden von selbst ergeben. Nicht in Betracht kommen jene Zeichnungen, die nach Vorlagen, Bildern oder Zeichnungen gemacht sind und die von Laien oft gerade für außerordentliche Leistungen gehalten werden.

An der Hand von Zeichnungen wirklich begabter Dilettanten, an diesen primitiven Versuchen aber läßt sich der bildnerische Vorgang oft leichter analysieren als an den Werken der Meister.



RUDOLF GROSSMANN, BÄRENDAMEN IM ZOO. ZEICHNUNG

Man könnte die Entwicklung des Künstlers als ein immer neues Sich-bewußt-Werden auffassen. Nach jedem verstandesmäßig Begriffenen entsteht dem Talent immer wieder neu und wie von selbst ein Unbewußtes. Der begabte Laie aber ist noch ganz in der ersten unbearbeiteten Schicht seines Unbewußten.

Wie das Kind, ist er im Bann des Neuen und hat noch, wie dieses, das große Staunen vor den Erscheinungen. Was er erschaut, gleicht oft einem Traum, sein Stift umreißt es, er weiß selbst nicht wie. Mancher träumt affektbetont, mancher sinnvoll, mancher geistreich, phantastisch, mancher verworren und verrückt. Wie einen Kindheitstraum, der nach langen Jahren wie frisch erlebt noch im Gedächtnis steht, gibt unsere begabte Zeichnerin zum Beispiel ihr Kinderzimmer, den Besuch des Klavierlehrers, das Zimmer der Großmutter. Die kleine Stadt, worin ihr das Einzelne Ereignis war, trägt sie als Erinnerung in die Großstadt, sie sucht sich dort ihre Trauminseln in heimatlich leeren Straßen und dicken Märchenbäumen. Sie läßt sich mehr vom Gefühl leiten als der Arzt, bei dem das Objekt eine größere Rolle spielt als das subjektive Gefühl. Man erkennt den Diagnostiker, der gewohnt ist, Gegebenes scharf zu beobachten. Er hat natürlich auch subjektive Anschauung, aber in geringem Maße. Die objektiven Daten reizen ihn am meisten; sein Interesse verlangt nicht nach anderem. Doch kommt als Kompensation unwillkürlich etwas Infantiles, Selbstisches in seine Zeichnungen, weil das unbewußte Gefühl durch den kühl registrierenden Verstand unterdrückt wird.

Noch bewußter von innen heraus schafft der Dichter Ringelnatz, der seit einigen Jahren mit Erfolg zeichnet und malt. Es gelingt ihm nicht immer gleich. Er hat sich mit den Mitteln, auch mit denen der Ölmalerei, schnell vertraut gemacht. Was ihm aber in seinen Dichtungen und Zeichnungen spontan kommt, wird im Ölbild manchmal zugespitzter Einfall mit literarischem Beigeschmack. In manchen Bildern sind Ansätze zu schönen Farben; doch hält er nicht immer durch und gießt dann plötzlich über den Himmel sein schwarzes Tintenfaß. Seine Technik ist fast schon raffiniert. Er orientiert sich heftig, mit manchem Seitenblick.

Daß das bildnerische Schaffen, das im Vergleich zum schriftstellerischen mehr von der Materie beschwert ist, ein gleich geistiger Vorgang ist, daß man Natur nicht nachbilden kann im Sinne der Imitation, sieht man gerade an den Laienzeichnungen. Zwischen das Naturobjekt und den Nachbildner schiebt sich immer die Vorstellung von dem Objekt, und es ist ausschlaggebend, wie lange und wie geschlossen der Bildner diese Vorstellung halten kann.

Auf welche Weise die Umformung, das „Bild machen" geschieht, das ist ein Vorgang, dem man vielleicht nur durch Analogien näher kommen kann und den ganz zu begreifen unmöglich ist.

Ähnlich wie der Traum durch einen Reiz von außen (Licht-, Tast-, Empfindungsreiz) entsteht, mit dem sich dann ungehemmt die Erinnerungen des Tages oder von früher wahllos verbinden, so



FARBIGE ZEICHNUNG EINES ARZTES



BILDNISZEICHNUNG EINES ARZTES

kommt auch im Wachen, bei der Vision der Wirklichkeit, beim künstlerischen Schaffen, der Reiz von außen. Wenn wir ihn bildhaft festhalten wollen, gehen mit ihm, ähnlich wie im Traum, allerhand Gefühle, Erinnerungen, Empfindungen, Strebungen teils bewußt, teils unbewußt mannigfaltige Verbindungen ein. Doch verhält sich unser Wach-Ich etwas anders als das Traum-Ich, weil dieses entspannt und ohne Teilnahme ist. Irgendwo sitzt während des „Bildträumens“ ein Wille, eine Aufmerksamkeit, irgendwo urteilt was, wählt aus und will realisieren. Irgendwie zieht sich etwas zusammen und erhält eine solche Überbetonung, daß ein gut Teil der gewohnten täglichen Interessen für den Augenblick ausgelöscht sind. Man könnte fast sagen, daß wir zu gleicher Zeit entspannt und angespannt sind. Ein Abbild kommt zustande, indem der Künstler teils vom Objekt, teils vom Subjekt empfängt. (Ob er von jenem oder von diesem mehr empfängt, macht den Realisten oder Symbolisten oder, in der Dichtkunst, den Komödiendichter oder Tragiker.)

Wenn nun ein unbegabter Laie etwas nachbildet, reicht seine Vorstellung nicht aus, er verliert immer wieder den Gesamteindruck, haftet am Detail und sucht die Natur zu imitieren — was aber wieder schlechthin unmöglich ist. Damit der Laie nicht vom nebensächlichen Detail hin und her gerissen werde, hilft es ihm oft, dem ermüdenden Wechsel vom Blick aufs Objekt und aufs Papier zu begegnen, wenn man ihm sagt, er solle das Modell ansehen und dann auswendig weiterzeichnen, oder das Modell nur anstarren und versuchen, ohne aufs Papier zu sehen, dem Objekt mit dem Stift einfach nachzufahren. Denn dadurch wird er gezwungen, das Gesamtbild geistig festzuhalten, er wird davor behütet, sich am unwesentlichen Detail zu verlieren. Es ist weniger die ungeübte Hand am Mißlingen schuld, wie Laien glauben, als vielmehr der Kopf.



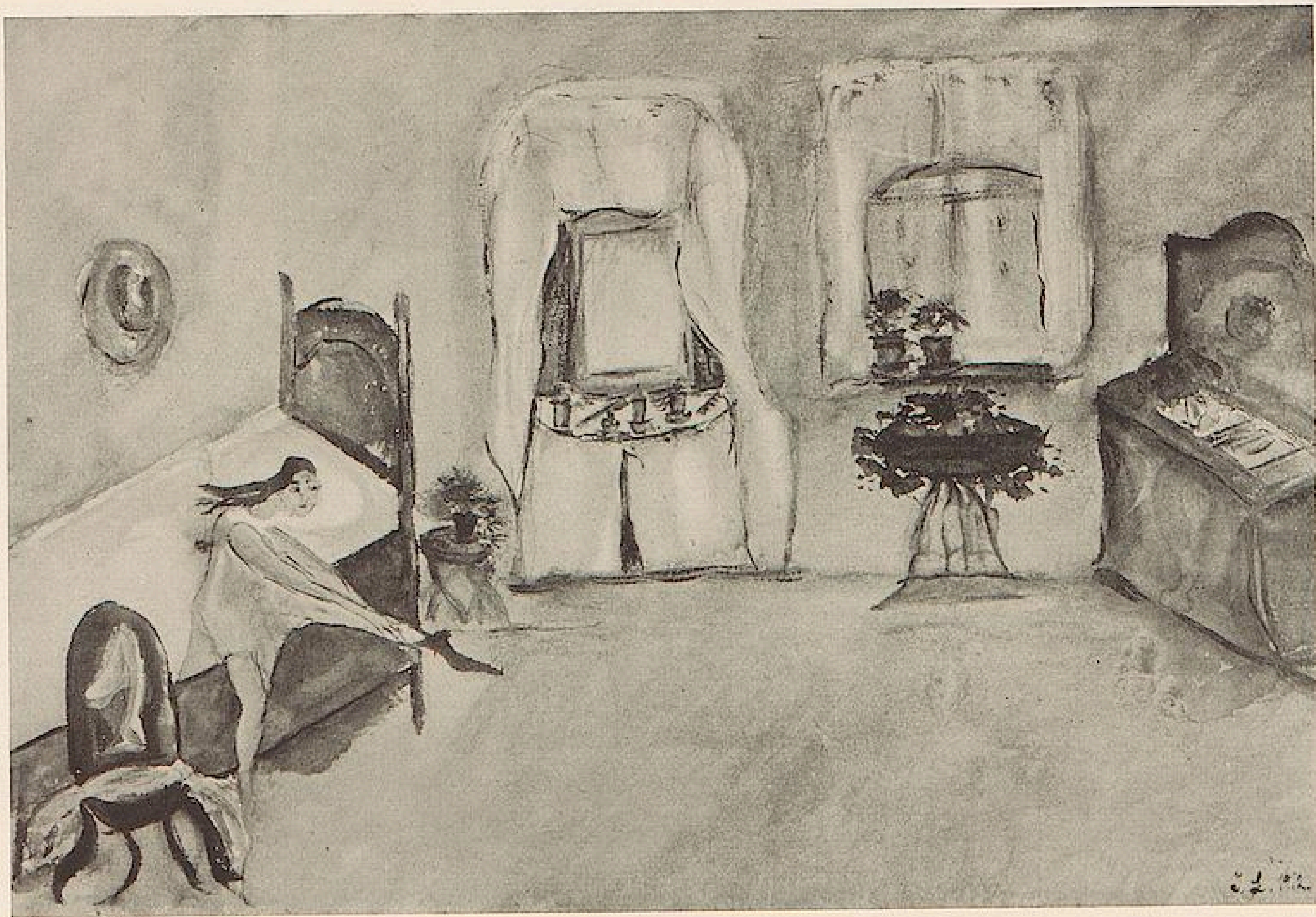
MAX HOLLÄNDER †, MARKTPLATZ. RADIERUNG

Zur Zeit Henri Rousseaus, des Douaniers, hatte in Paris mancher Concièrge seine Palette in der Loge. Dieser „simple d'esprit", der ergriffen war von den Dingen und das ganze Menschentum in die Bilder hineinzubringen wußte, fand unter seinen Landsleuten, den Romanen, die ja in ihrer naiv formalen Begabung der Malerei viel näher stehen als wir, viele Nachahmer. Als während des Krieges der sogenannte Expressionismus bei uns florierte, als eine schrankenlose Willkür der Mittel herrschte, traten, dadurch ermutigt, auch bei uns eine Menge von Dilettantenzeichner auf den Plan.

In der Tageshatz des gerade nicht beschaulichen Berlin kann man diese Zeichner entdecken, die es so nebenher zum Zeitvertreib tun. Im Zoo zeichnen runde behäbige Damen ihre Lieblinge, die Bären, und wissen nicht, wieweit sie dabei Mimikri treiben. Die kleinen Schulmädchen zeichnen ihre Äffchen und Strauße, und manche stehen abseits, still versunken, linsen selbstgefällig kopfschief über die Schulter nach ihrem Oeuvre. Diese werden vom Objekt fasziniert, wie Kinder, die Männchen aufs Papier kritzeln. Andere treiben es weniger der Sache wegen, wie der junge Mann, der die Dame vom Nebentisch mit ekstatischen Blicken zu erobern sucht. Während die einen befangen werden, wenn man ihnen zuschaut, und nur unbeobachtet zeichnen können, auch ihr Objekt am besten fassen, wenn es nicht weiß, daß es gezeichnet wird (Chodowiecki nannte es durch's



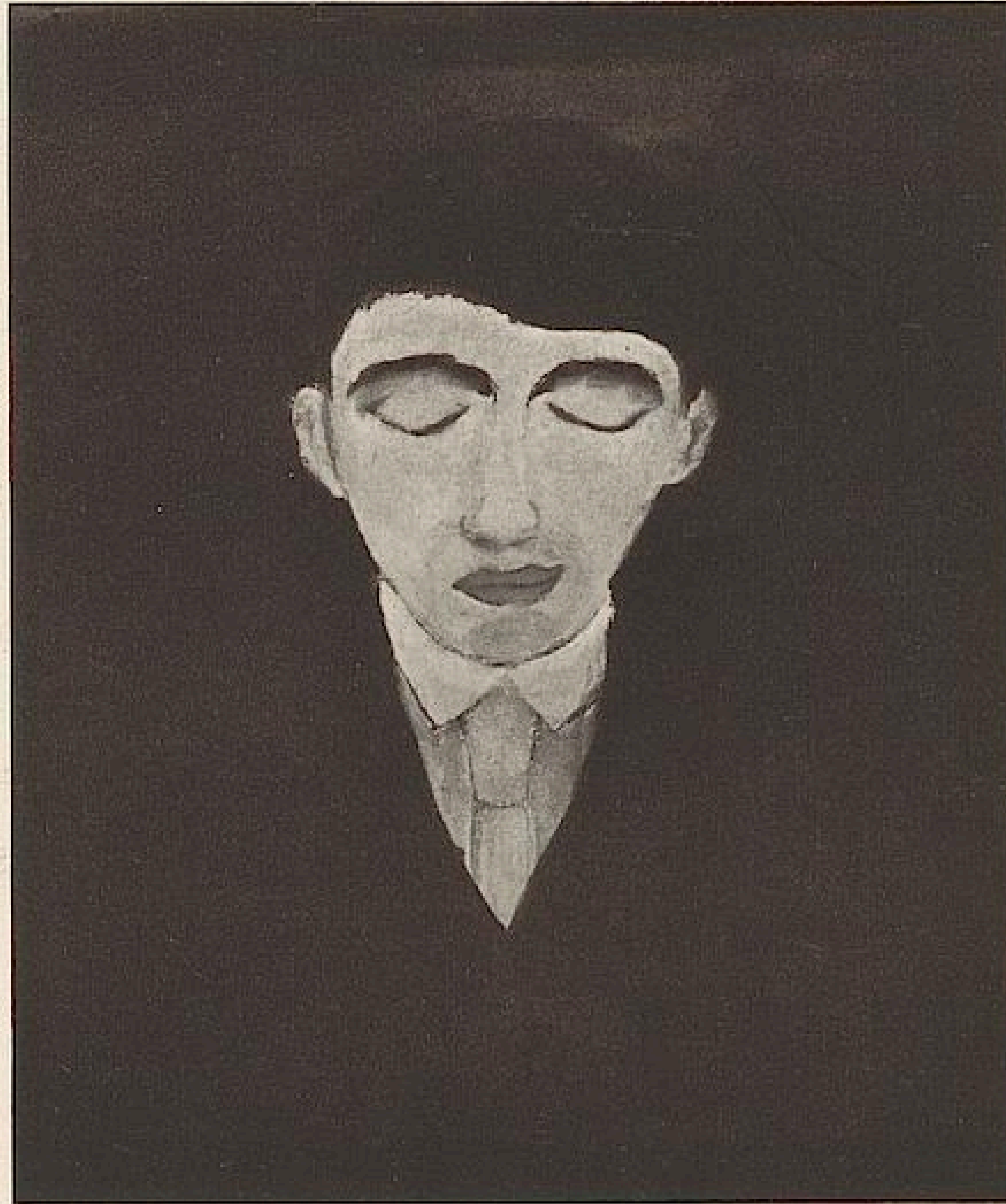
MAX HOLLÄNDER †, FARBIGE ZEICHNUNG



JOHANNA LÖB, MEIN JUNGMÄDCHEN-ZIMMER. WASSERFARBE



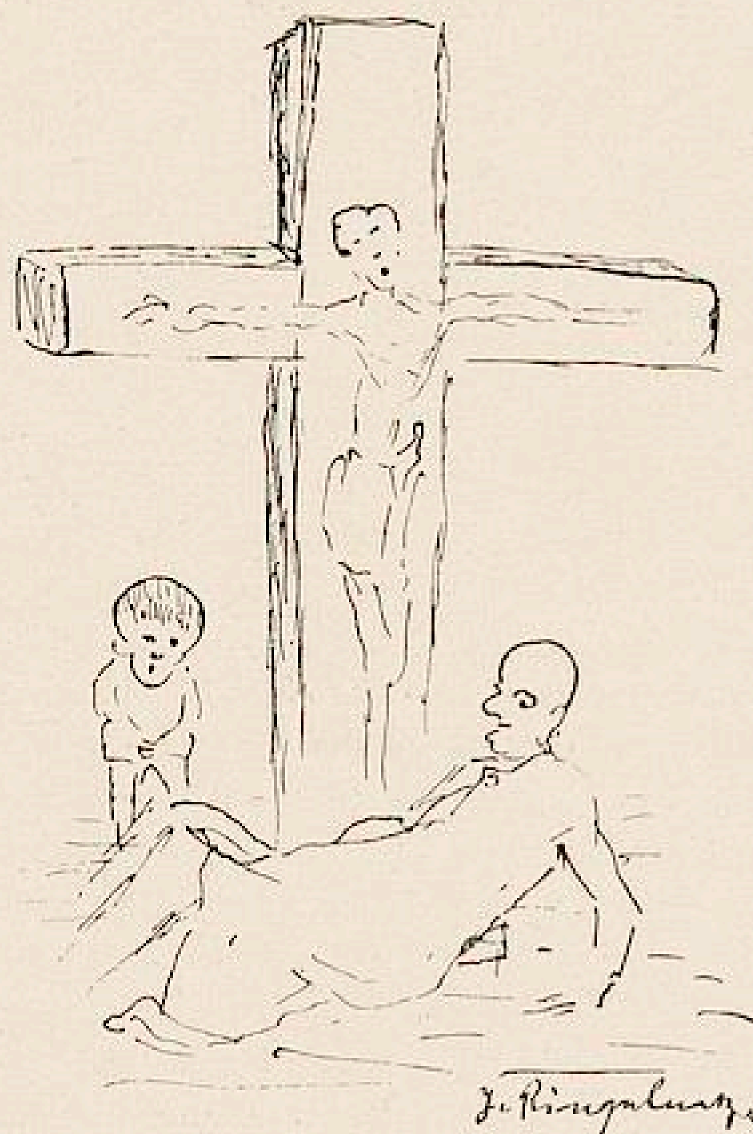
JOHANNA LÖB, DER MUSIKLEHRER. WASSERFARBE



DR. WOLFF, NEW YORK, BILDNISZEICHNUNG

Schlüsselloch zeichnen), so könnte man die anderen die exhibitionistischen Zeichner nennen. Sie vergewaltigen ihre Umgebung und sich selbst und stellen sich mit dem Skizzenbuch mitten in den Saal oder auf die Straße.

Einen kannte ich, der sein Opfer in kataleptischen Zustand zu versetzen verstand, indem er es anschrie: „Bleiben Sie so!“ Ein anderer ließ, als die Zuschauermenge zu dicht wurde, durch einen Schutzmann die Straße nach dem Motiv zu freihalten.



JOACHIM RINGELNATZ, ZEICHNUNG



JAKOB VAN RUISDAEL, ANSICHT VON NAARDEN. AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN DÜSSELDORF

ZUR SÄKULARFEIER DES KUNSTVEREINS FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN

VON

KURT KARL EBERLEIN

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, der seit 1829 zu dem großen Ansehen der Düsseldorfer Kunstschule Wilhelm Schadows beigetragen hat und lange Jahre der berühmteste, erfolgreichste Kunstverein Deutschlands war, konnte am 1. Juni seine hundertjährige Tätigkeit feiern. Die Geschichte der deutschen Kunstvereine ist noch nicht geschrieben, würde aber ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstlebens und Kunstwesens sein. Der erste Kunstverein war der nach Züricher Vorbild von der Karlsruher Museums-Gesellschaft 1818 gegründete „Verein für bildende Künste", der 1820 zum „Badischen Kunst- und Industrieverein", 1830 zum „Kunstverein für das Großherzogtum Baden" wurde. Im Winter 1823/24 folgte der „Münchener Kunstverein". Im Sommer 1825 entstand in Berlin der „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate". Seinem Vorstand gehörte der junge Wilhelm Schadow an, der 1826 als Akademiedirektor der von Cornelius erneuten und verlassenen Kunstschule Idee und Erfahrung nach Düsseldorf brachte. Nach dem Berliner Muster gründete man 1828 den „Sächsischen Kunstverein" in Dresden, 1829 den „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" in Düsseldorf. Auch in Rom, wo schon 1818 ein deutscher Kunstverein geplant war, entstand 1829 die „Società Amatori e Cultori di Belle Arti". Nach solchen Vorbildern entstanden die Vereine in Stuttgart, Freiburg, Hamburg und andere, bis schließlich das Netz der Kunstvereine ganz Deutschland überzog. Diese Kunstvereine, die in trüber zerrissener Zeit eine landsmannschaftliche geistige Gemeinschaft schufen und langsam zu jenem Nationalgefühl überleiteten, das in der Politik unterdrückt, in der Künstlerschaft der deutschen Kunstgenossenschaft um so lauter wurde, sie waren lange Zeit, was kaum beachtet wurde, die Träger der neuen nationalen Kunst und die wahren bürgerlichen Erben des feudalen Mäzenatentums. Ich kann und will die Geschichte des erfolgreichen hundertjährigen Düsseldorfer Kunstvereins — der 1829 von Fallenstein, Mosler, Immermann, Kortüm und Schadow geschaffen wurde — hier schon deshalb nicht näher erörtern, weil ich sie in der eben erschienenen „Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829—1929" eingehend dargestellt habe, möchte aber kurz erklären, was diesen Kunstverein von allen übrigen unterschied und welche Sonderstellung er in der Kunstgeschichte einnimmt.

Lotterien der angekauften Kunstwerke, Prämien- oder Nietenblätter für die Mitglieder hatten auch die anderen Kunstvereine, aber die Ausgabe eines Viertels aller Einnahmen für Stiftung, Herstellung, Erhaltung monumentaler öffent-



ADAM ELSHEIMER, LANDSCHAFT MIT VENUS UND AMOR

LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN DÜSSELDORF

licher Kunstwerke hatte allein der Düsseldorfer Kunstverein. Diese Idee, die auf die neudeutsche römische Nazarenerschule der Overbeck und Cornelius zurückgeht, war das Verdienst des allzuvergessenen Akademiesekretärs und Kunsthistorikers Carl Mosler, dem also alle die Fresken, Wandgemälde, Altarwerke und Galeriebilder zu danken sind, die im Rheinland, aber auch in Preußen, in ganz Deutschland die Vormacht der Düsseldorfer Schule bewirkten. Die monumentale Großkunst, die Staats- und Kirchenkunst, die Geschichts- und Dekorationsmalerei wurde somit ein bedeutendes Gegengewicht gegen die modische Bild- und Genremalerei der „Fächler", die zwar der neuen Landschaftsmalerei zur Blüte verhalf, dabei aber auch eine bedenkliche Konversations- und Bildungsmalerei ermöglichte. Wenn der Kunstverein für die Rheinlande nichts anderes geschaffen und ermöglicht hätte als Rethels Aachener Fresken, so wäre sein Verdienst noch immer groß genug. Aber auch für den neuen malerischen Linienstich hat er durch seine bekannten, in Kellers Werkstatt und Nachfolge gestochenen Prämienblätter damals Vorbildliches geleistet. Daß er auch Denkmalschutz und Denkmalpflege, Großplastik und Bauplastik, Kunstgewerbe und Dekoration förderte, sei nicht vergessen. Kurzum, er war der wichtigste und erfolgreichste Kunstverein, der auch im Ausland bis Amerika die neue Ölmalerei der Düsseldorfer Schule bekannt machte, die venezianische und belgische Koloristik eigenartig verband und so der Vorläufer der französischen Malkunst war. Schließlich sei auch der Jahresberichte des Kunstvereins gedacht, die von den vierziger bis in die sechziger Jahre eine inhaltsreiche Zeitschrift darstellten, die unter Professor Wiegmanns Leitung für das Kunstleben der Zeit eine besondere Quelle war. Seit 1902 trat der Kunstverein auch als Verlag hervor und hat bis heute grundlegende Arbeiten über die Düsseldorfer Kunst, über rheinische Baukunst, Malerei, Graphik und anderes von Schaarschmidt, Klapheck, Koetschau, Cohen, Lasch, Horn, dabei aber auch die reizvollen Düsseldorfer Almanache ermöglicht. Vor allem sind aber noch die modernen und historischen Kunstausstellungen hervorzuheben, die der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen seit 1919 im eigenen Hause monatlich veranstaltet und die nicht nur einheimische Künstler, sondern auch Liebermann, Slevogt, Corinth, Jaeckel, Kolbe,

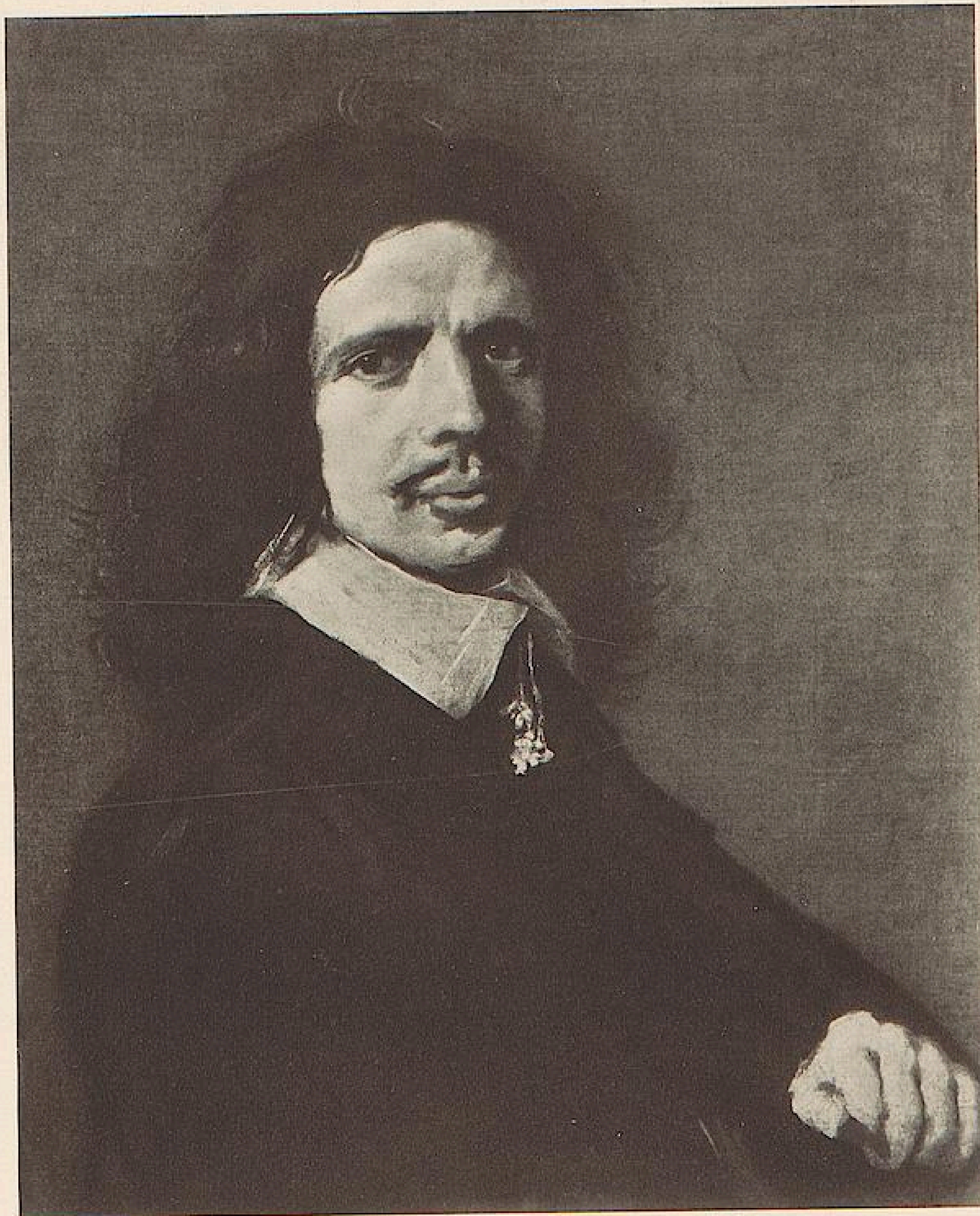


P. P. RUBENS, DIE LANDSCHAFT MIT DEM BAUERNKARREN

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN DÜSSELDORF

Hofer, Fiori, Scharff und andere, aber auch ausländische, altchinesische, finnische und andere Kunst zeigten. Die in Gemeinschaft mit dem Städtischen Kunstmuseum wissenschaftlich bearbeiteten Ausstellungen alter Meister aus Privatbesitz haben der deutschen Kunstwissenschaft gute Dienste geleistet, und ihre Kataloge sind dem Fachmann unentbehrlich. Zur Feier des Jubiläums wurde nun wieder eine Ausstellung alter Meister aus rheinisch-westfälischem

einst dem Herzog Maximilian I. von Bayern gehörte, oft kopiert wurde und den Tafeln in Basel, Karlsruhe, Kolmar nahesteht, ein Brustbild des Meisters H. B. von 1522, ein Männerbildnis von Cranach um 1530, zwei Altartafeln von Anton von Worms und das Selbstbildnis des Tom Ring von 1547 mit einem Gedicht, das so endet: „... in Kunsten steit all myn Begeer, von ringe malen ick mi erneer." Von Kölner Meistern finden wir ein kleines frühes Triptychon



FRANS HALS, BRUSTBILD EINES MANNES

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN DÜSSELDORF

Privatbesitz eröffnet, die wieder Gustav Lomnitz und Dr. Walter Cohen ihr Werden verdankt und dadurch besonders bemerkenswert ist, daß nur große Meister und Meisterwerke aufgenommen wurden. Da diese Ausstellung in ganz Deutschland Beachtung findet und da wir einige Köstlichkeiten im Bilde zeigen können, sei eine kurze Besprechung des Wesentlichen erlaubt.

Von den altdeutschen Bildern nenne ich den bekannten, von Sandrart beschriebenen Crucifixus des Grünewald, der

des vierzehnten Jahrhunderts, vom Meister des Aachener Altars eine Anbetung, deren knieender König das Brustbild des bekannten „Mannes mit der Nelke" von Jan van Eyck ist, vom Meister des Bartholomäus-Altars die Anbetung der Könige, von Bartel Bruyn vier vorzügliche Bildnisse. Die Niederländer sind besonders glänzend vertreten. Colijn de Coter mit der Baldachin-Madonna, Jan de Cock, Joos van Cleve, Bles, Patinier, der Meister von Frankfurt, der Meister der weiblichen Halbfiguren, Rubens mit dem Olden-

burger Bild mit Nymphen und Satyrn, mit dem unvollendeten Herkules und der herrlichen Landschaft mit dem Bauernwagen, van Dyck mit der Ölskizze zur Beweinung in Boston und mit dem Kniestück der Catharine Howard. Die Holländer erscheinen mit Albrecht Bouts, Cornelisz, Goyen, van der Neer, Ostade. Die Zwillinge von Cuyp, die beiden Landschaften von Ruisdael, die Tricktrackspieler und das Selbstbildnis von Steen sind Meisterwerke guten Ranges. Die Bildnisse eines Ehepaares und der bisher unbekannte Fischerknabe von Frans Hals, das frühe Bildnis der Mutter und das große seltsame Waldbild, das die Aktäon- und Kallistoszene verbindet und 1635 datiert ist, von Rembrandt sind Perlen dieser Ausstellung. Dazu kommen gute Bilder der Italiener: ein Herrenbild von Bartolomeo Veneto, das Anselmibildnis von Tizian, ein Damenbildnis von Veronese, eine Madonna von Tiepolo und Veduten von Guardi und Canaletto. Zwei Murillos beschließen die Reihe der Bilder. Ein Kabinett mit köstlichen Blättern von Dürer, Holbein, Altdorfer, Holbein, Huber, Leu, Pisanello, Parmigianino und andern gibt gleichsam den Auftakt. Die Donaulandschaft von Huber, die heilige Familie von Leu, die Venusszene von Elsheimer, der stehende Männerakt von Rembrandt und das Kreidebildnis der Susanne Fourment von Rubens, das sind unvergeßliche Kunstwerke malerischer Graphik. Diese Jubiläumsausstellung ehrt und krönt die Ausstellungstradition des hundertjährigen Kunstvereins aufs beste und zeigt in ihren Meisterwerken die Ahnen rheinischer Kunst. Der alte Zusammenhang mit der niederländischen und holländischen Malerei ist am Rhein und besonders in der Düsseldorfer Kunstschule nie ganz verloren gegangen. Auch abseitige Erscheinungen wie Leibl versteht man in ihrer unorganischen, scheinbar gebrochenen Entwicklung nicht ohne den tieferen Stammescharakter ihrer Kunst zu beachten. Düsseldorf blieb lange eine „schicksalige" Schule. Künstler wie Rethel, Kaulbach, Feuerbach blieben trotz aller Induktionen für immer Düsseldorfer und auch Böcklin blieb lange der Schirmerschüler. Wir sehen schon heute vieles anders. Düsseldorf ist einer der wichtigsten Knotenpunkte neuer deutscher Malerei, und sein Kunstverein ist sein wichtigster Pionier und Helfer gewesen. Das wollen wir dem hundertjährigen Jubilar nie vergessen!



HANS LEU, HEILIGE FAMILIE IN LANDSCHAFT. LAVIERTE FEDERZEICHNUNG. 1520

AUSGESTELLT IM KUNSTVEREIN DÜSSELDORF



MAURICE DENIS, HULDIGUNG FÜR CÉZANNE
PARIS, LUXEMBOURG-MUSEUM

DIE NEUEN SÄLE DES LOUVRE UND DES LUXEMBOURG

VON

MARIE DORMOY

Eine Neuanordnung unserer nationalen Museen hatte sich als notwendig erwiesen, und zwar aus zweierlei Gründen. Erstens, weil nach den Statuten die Werke von Künstlern, die seit mehr als zehn Jahren tot sind, Anspruch darauf haben, ins Louvre überzusiedeln, zweitens, weil man das Luxembourg seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zuführen wollte, nämlich ein Museum für zeitgenössische Kunst zu sein. So finden wir jetzt die Schule der Impressionisten, ihre Zeitgenossen, und die einst mit solchem Eklat zurückgewiesene, jetzt so berühmte Sammlung Caillebotte im Louvre. Sie sind dort in den beiden Sälen untergebracht, die vordem die Schenkung Tomy-Thierry beherbergten und in einem anstoßenden Raum, dem Saal Caillebotte, in dem sich die Perlen der Sammlung mit einigen neuen Schenkungen und Erwerbungen befinden. — Den Ehrenplatz nimmt Manet ein mit seiner Olympia, die von dem Balkon und dem Porträt Emile Zolas flankiert wird. Leider ist das helle Grau der Wandbekleidung, auf dem die Renoirs und Cézannes so wundervoll wirken, für die Manets nicht günstig: es macht sie farbloser und gelber, während sie in dem „Saal der Stände" voll zur Geltung kamen. Außerdem hängen dort noch das Porträt von Clémenceau, das dem Ruhmes-



AUGUSTE RENOIR, DIE NYMPHEN

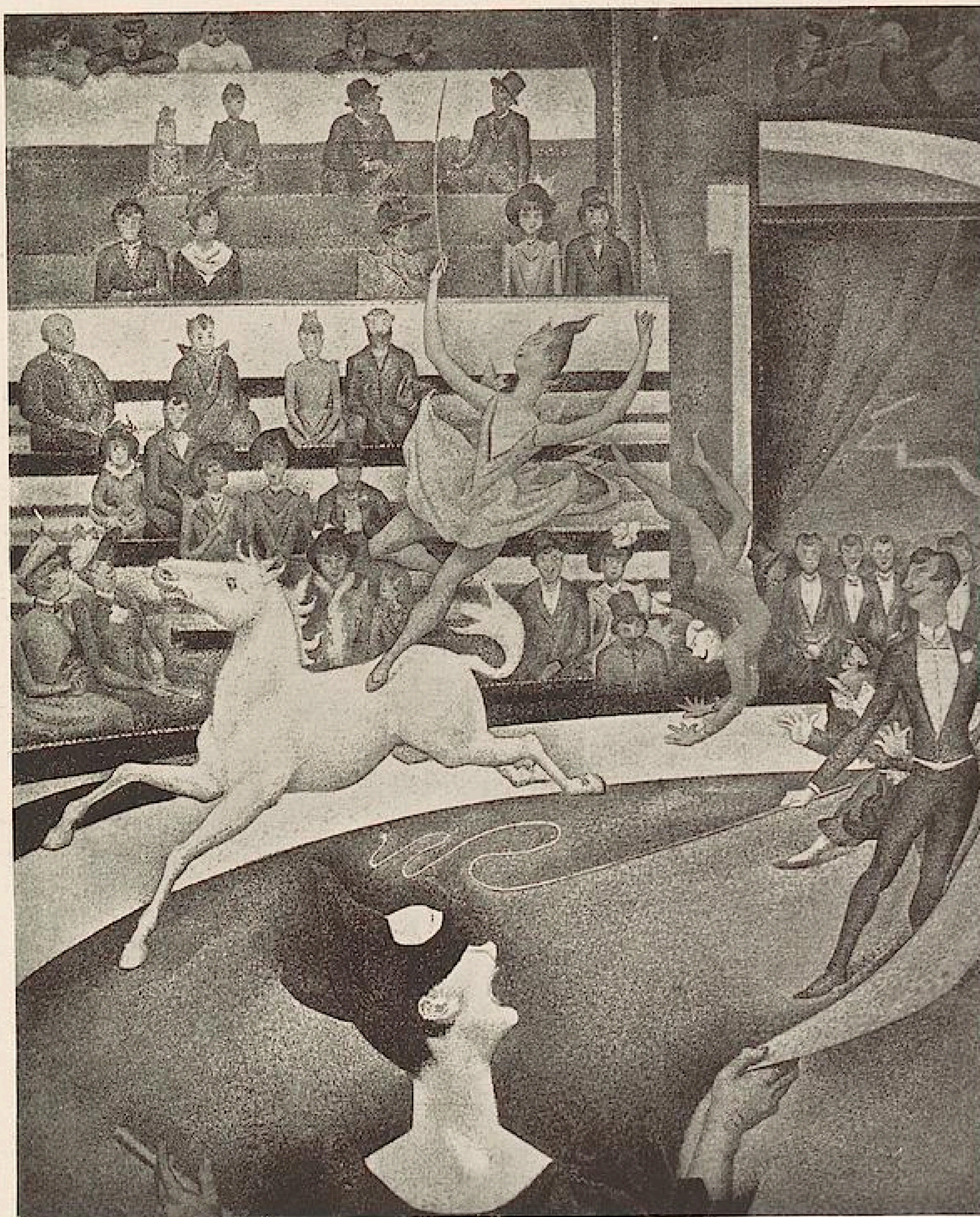
PARIS, LOUVRE. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

kranz Manets kein neues Blatt zufügt, dann das bezaubernde kleine Bild von Frau Edouard Manet, auf einem starkblauen Sofa sitzend, das ergreifende Porträt von Mallarmé, das den Dichter halb zurückgelehnt auf einem Diwan darstellt, und das heitere Pastell von Frau Zola. Die hier befindlichen Cézannes und Renoirs gehören zur Sammlung Caillebotte, die man noch durch einige Renoirs bereichert hat: das schöne Porträt des Malers Bazille, ein großes Bild: die Nymphen, das Pierre Renoir kürzlich dem Staat geschenkt hat, die Gabrièle mit der Rose, ein Geschenk Maurice Gangnats, und das Porträt der Sozietärin der Comédie Française, Colonna Romano, ein vom rein malerischen Standpunkt sehr schönes Werk, auf dem sich aber die Dargestellte so wenig gefiel, daß Renoir das Bild „Junge Frau mit Rose" benannte. — Es ist interessant, nicht weit von Manet „Die Loge" und den „Rosigen Morgen" von Eva Gonzalès und von der reizenden Berthe Morizot Junge Frau auf dem Ball, das Porträt von Frau Pontillon, zu sehen. Diese Werke ersten Ranges sind von Bildern van Goghs, Monets, Gauguins und einem Degas „Café de Montmartre" umgeben. In der Mitte des Saales, auf einem ganz einfachen kleinen Sockel, Rodins Johannes der Täufer, nahe der Tür der Mann mit der zerbrochenen Nase, in der Fensternische die Büsten von Paul Laurens und von Dalou, ebenfalls Werke von Rodin. — Im zweiten Saal hängt das Familienporträt von Degas mit einer dazu gehörigen Studie von Händen, die uns wieder einmal die Ehrlichkeit und den tiefen Ernst vom Schaffen Degas' beweist. Eine Vitrine enthält die Plastiken von Degas, Studien nach Balletteusen, die mehr lehrreich als wirklich schön sind, mit Ausnahme allerdings eines ergreifenden weiblichen Torsos. Das Familienbild Bazilles bringt eine helle, einfache Note in die etwas dunkle Gesamtwirkung dieses Saales und läßt die ohnehin matten Puvis de Chavannes noch farbloser erscheinen. — Im dritten Saal befinden sich die drei Bilder von Fantin-Latour: Ein Atelier in Batignolles, Am Klavier und Eine Tischecke, die uns in ihren Porträts wertvolle Dokumente seiner Zeit liefern. Die Romantische und die Barbizon-Schule befinden sich nun im ersten Stockwerk, wo sie die Englische Schule als Nachbarn haben. — Das Luxembourg war durch die Überführung der Impressionisten ins Louvre ganz leer geworden: jetzt hätte es sich durch Werke allererster Ordnung erneuern müssen, bei deren Auswahl keinerlei Konzessionen mitspielen durften, jedoch scheint leider solch Modus bei staatlichen Einrichtungen nicht zu gelten. Da vor allem in der mit Plastiken überfüllten Halle die großen Veränderungen nicht stattfinden konnten, mußten sich alle Bestrebungen auf die Malerei beschränken. Die vier ersten Säle sind den offiziellen Größen vorbehalten, über die die Zukunft, Gott sei Dank, zur Tagesordnung übergehen wird. Der Saal V, der vordem den Impressionisten gehörte, enthält jetzt Werke von Bonnard, Vuillard, Roussel. Auf einem großen Bild von Maurice



AUGUSTE RENOIR, LE MOULIN DE LA GALETJE

PARIS, LOUVRE. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

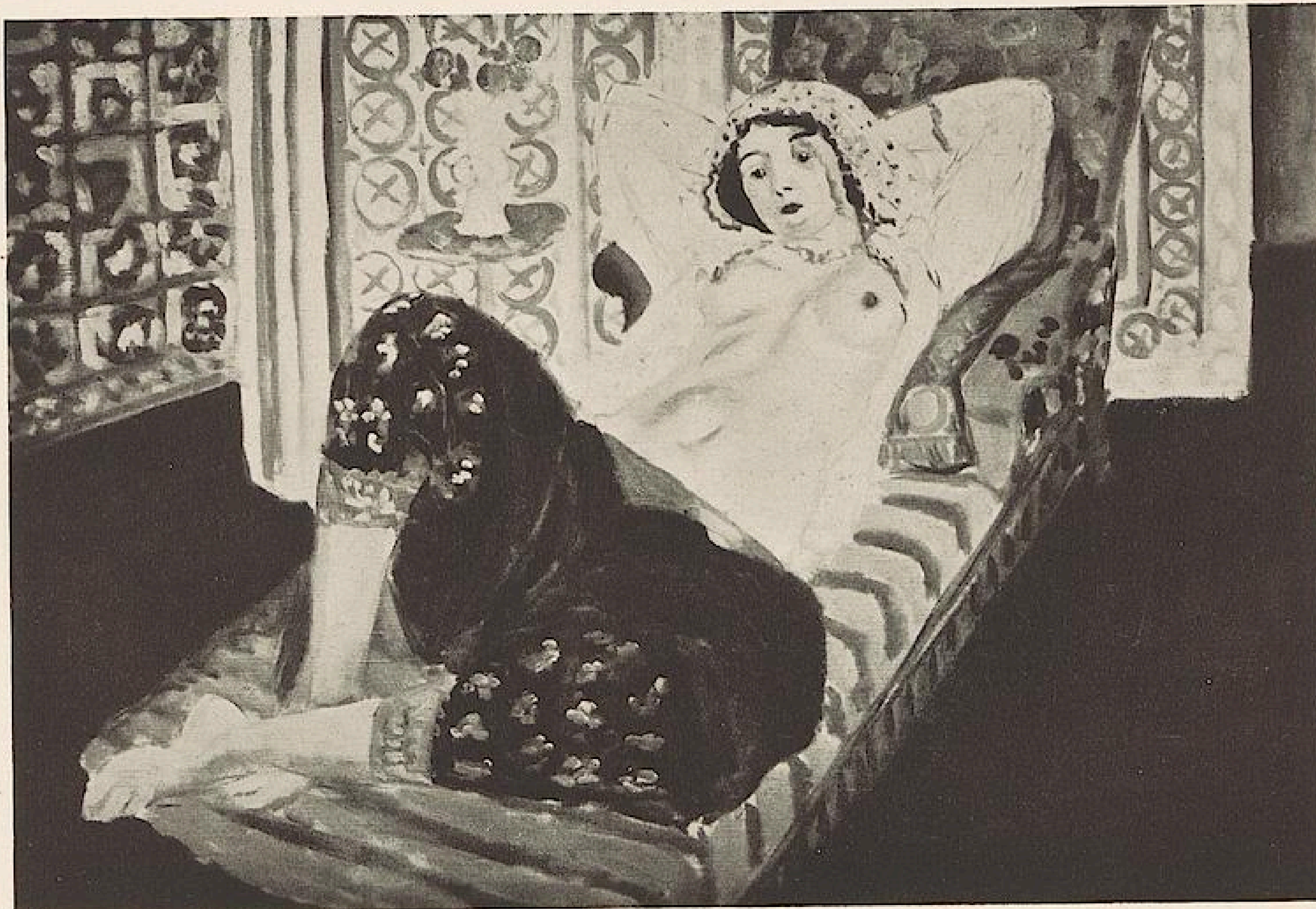


GEORGE SEURAT, DER ZIRKUS

PARIS, LUXEMBOURG-MUSEUM

Denis: Huldigung für Cézanne, das wie ein Fresko behandelt ist, sehen wir Bonnard, Vuillard, Sérusier, Ranson, Maurice Denis, Vollard mit seiner Katze, Odilon Redon um eine Staffelei gruppiert, auf der ein Stilleben von Cézanne steht, somit ein Gegenstück zu dem Atelier in Batignolles von Fantin-Latour bildend. Bemerkenswert ist auch ein schönes, von Maurice Denis gemaltes Porträt von Degas. — Der Saal VI ist ein pädagogisches Experiment. Er ist zwei Gruppen zugewiesen: einesteils den Divisionisten, zu denen Dubois-Pillet, Charles Angrand, Henri-Edmond Cross, Maximilien Luce, Signac gehören, die sich um den „Circus" von Seurat gruppieren, andernteils den Synthetikern, bei denen, mit dem „Weißen Pferd" von Gauguin als Mittelpunkt, Werke von Sérusier, Anquetin, Emile Bernard, Filiger usw. figurieren. — In den folgenden Sälen finden wir Rouault, Henri Rousseau, Derain, Matisse, Othon Friesz, Marie Laurencin, André Lhôte und noch viele andere vertreten, so daß man einen einigermaßen richtigen Eindruck von der zeitgenössischen Bewegung gewinnt. Nicht immer ist man mit der Art des Hängens einverstanden; durch die Anordnung wird man nur allzuoft an jene Kabinette des siebzehnten Jahrhunderts erinnert, wo die Wände so dicht mit Bildern gepflastert waren, daß sie wie ein Mosaik wirkten. Zur Entschuldigung der für die Geschicke des Luxembourg Verantwortlichen sei angeführt, daß ihnen nur wenig Raum zur Verfügung stand, da das Museum unzureichend ist und daß die Zahl der Bilder, die sie unterzubringen verpflichtet waren, sehr groß war, ach, allzu groß!

Deutsch von Margarete Mauthner.



HENRI MATISSE, DIE ODALISKE

PARIS, LUXEMBOURG-MUSEUM. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



DIE NEUEINGERICHTETE SALLE CAILLEBOTTE IM LOUVRE MIT DEN BILDERN DER IMPRESSIONISTEN



ANDRÉ DERAIN, DAMENBILDNIS

PARIS, LUXEMBOURG-MUSEUM. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

GIORGIONE

Sir Martin Conway: Giorgione. A new study of his art as a landscape-painter. London, Ernest Benn Verlag, 1929.

Giorgione ist die große Rätselfigur der venezianischen Malerei. Die Kunstforschung bemüht sich immer wieder, sein Oeuvre durch neue Zuschreibungen zu erweitern, dieses Oeuvre, das aus einem knappen Dutzend ziemlich allgemein als sicher anerkannter Bilder besteht und das sehr viel größer kaum gewesen sein kann. Denn seine künstlerische Laufbahn war ja wegen seines frühen Todes nur sehr kurz und die Freskomalereien an den Palästen, nicht nur am deutschen Kaufhaus, sondern auch am Palazzo Soranzo nahmen viel Zeit in Anspruch; und außerdem war dieses Genie, wie uns überliefert ist, noch sehr mit seiner Musik und seinem Liebesleben beschäftigt.

Sir Martin Conway untersucht in seiner sehr gründlichen und sehr interessanten Studie die Giorgione-Frage von der Seite des Landschaftsmalers Giorgione. Er sieht, außer der Petersburger Judith, die außerhalb der Betrachtung bleibt, zweiundzwanzig Bilder als eigenhändig an. Davon sind abzuziehen, da nur in Kopien, teils gemalten, teils gezeichneten erhalten, drei Stücke, zwei weitere, die beiden Cassoni in der Galerie in Padua, sind dem Verfasser selbst zweifelhaft. So bleiben siebzehn Bilder. Die Reihe schließt, chronologisch, mit der Fête Champêtre des Louvre, die, wohl mit Recht, dem Sebastiano del Piombo

wieder genommen wird. Die Madonna mit dem heiligen Rochus in Madrid fehlt; sie wird wohl von Tizian sein, ebenso wie die Zigeunermadonna.

Also siebzehn Bilder. Den Zuwachs über das Bisherige hinaus bilden einige Jugendwerke mit Gegenständen aus der Parisgeschichte in Allington Castle, die Sir Martin Conway schon im Burlington, aus eigenem Besitz, veröffentlichte. Über diese und einige andere Bilder in englischem und amerikanischem Privatbesitz, die nach den Abbildungen zum Teil sehr überzeugend wirken, wird man sich auf der großen Venezianer-Ausstellung, die London für den Herbst dieses Jahres vorbereitet, ein Urteil bilden können. Ein Hauptargument des Verfassers, daß nämlich die landschaftlichen Hintergründe dieser Gemälde eng zusammengehen mit den Landschaften auf beglaubigten Bildern und daß diese Landschaften „gesehene Landschaften" sind, gemalt in der Umgebung Bassanos, wo Giorgione groß wurde, hat viel Beweiskraft für sich.

Streiten wird die Kunstkennerschaft wesentlich dann um einige Bilder mit mythologischen Darstellungen. „Leda mit dem Schwan" in Padua und das ebendort befindliche Gegenstück „Jüngling und Mädchen", das Bild aus der Apollolegende im Seminar zu Venedig, könnten mit Conways Methode endgültig gesichert werden. Jetzt werden diese kleinen, zu dekorativer Verwendung gemalten Bilder dem immer noch etwas undurchsichtigen jungen Schiavone, auch dem jungen Dosso Dossi zugeschrieben. Die sogenannte „Eurydike" in der Galerie in Bergamo, ein Werk ähnlicher Art, das dort den Namen Cariani trägt, wird, wenn es (was dem Referenten nach neuerlicher Besichtigung gerechtfertigt erscheint) den Namen Giorgione bekommt, sich von anderer Seite wohl ein kleines Fragezeichen gefallen lassen müssen. Ganz so einleuchtend wie diese Namensgebung bei dem „ausgesetzten Parisknaben" wirkt, wird man sie bei dieser Eurydike nicht finden. Von dem späten „Parisurteil", das in vier Fassungen bekannt ist, hält Sir Conway das Exemplar beim Earl of Malmesbury für eigenhändig. Auch diese Frage wird wohl die Londoner Ausstellung klären.

Das Budapester Fragment der beiden Hirten aus dem im Ganzen nur durch die Teniers-Kopie bekannten für Taddeo Contarini gemalten Paris-Urteil erklärt Sir Conway nach eingehender, mit dem Restaurator der Budapester Galerie vorgenommener Untersuchung für intakt erhalten, während Justi in seinem Giorgionebuch es für weitgehend übermalt erklärt hatte. Ungeschicklichkeiten in der Zeichnung der Figuren wären bei dem jungen Giorgione nicht auffällig.

Conways Buch hat die Giorgione-Forschung um einen Schritt weiter gebracht. Wer sich über Giorgione äußert, wird sich mit ihm auseinandersetzen müssen.

Das Buch ist gut geschrieben, reichhaltig illustriert und schön ausgestattet.

E. Waldmann.

AUGSBURGER KUNST DER SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE

Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 2. Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Herausgegeben von E. Buchner und K. Feuchtmayr. Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1928.

Ein Band von über 500 Seiten, in einem Format, das sich dem Folio nähert, mit fast 350 zu einem beträchtlichen Teile ganzseitigen Abbildungen, das alles dem wissenschaftlichen Studium der Blütezeit der Augsburger Malerei und Plastik gewidmet, den Holbein, Burgkmair, Apt, Breu, Beck, Amberger, Daucher und ihren Vorgängern im sechzehnten Jahrhundert — solche Gaben sind auch in guten Zeiten selten. Der blasse Neid kann einen packen, wenn man sieht, wie die Tatkraft süddeutscher Kunstforscher in großzügiger Weise, gefördert von der Gebefreudigkeit heimatstolzer Bewohner und von der „Notgemeinschaft" sich für die Erschließung der heimischen Kunst ein Organ schafft, das kaum einen Wunsch der Mitarbeiter unerfüllt läßt. Aber freuen wir uns, daß sich dieser Kunst verspätet doch nicht zu spät eine so tatkräftige Anteilnahme zuwendet. Es ist das goldene Zeitalter der deutschen Kunst, von dem wohl viel geredet, das aber recht schlecht gekannt wird.

Die Aufsätze sind trotz mancher äußerst kühnen Thesen grundlegend, so daß die überreiche Illustrierung, die viel Unveröffentlichtes bringt, gerechtfertigt ist. In einem eben erschienenen interessanten Buche über den jüngeren Holbein steht zu lesen, daß von dem Vater Holbeins, der uns eine Fülle schönster Silberstiftbildnisse hinterlassen hat, daß von diesem geborenen Bildnismaler merkwürdigerweise keine gemalten Porträts erhalten seien. In dem vorliegenden Buche veröffentlichen Buchner und Baldaß nicht weniger als acht Bildnisse des alten Holbein, von denen die Mehrzahl gewiß vor der Kritik bestehen wird. Und das sind oft vom Glück mehr oder weniger begünstigte Zufallsfunde. Wie verstreut und unerforscht das Material ist, belegen die Aufsätze von Rupé und Parker über Burgkmairs Zeichnungen. Rupé ergänzt das bekannte Material durch fast ein Dutzend Blätter, deren anregende Deutung verrät, daß er sich nicht umsonst seit anderthalb Jahrzehnten um Burgkmair bemüht. Parker fügt noch mehr hinzu, so daß der Katalog von Burgkmairs Zeichnungen, mit dem er seinen Aufsatz beschließt, nun fast fünfzig Nummern aufweist. Das sind ein paar Stichproben, keineswegs die wichtigsten Ergebnisse aus den mitgeteilten Forschungen. Zu ihnen möchte ich vor allem E. Buchners große Aufsätze über Jörg Breu und über die Augsburger Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts rechnen. Buchners wichtige Feststellung über Breus Sturm- und Drangperiode ergänzt Benesch durch den Nachweis eines dritten großen malerischen Werkes der Jugend-

zeit, das wie die anderen in Österreich entstand. Feuchtmayr revidiert auf breiter Grundlage seine Apt-Forschungen. Halm berichtet über die im Anschluß an seine Untersuchungen vorgenommene Wiederherstellung der Fuggerkapelle, des ersten Renaissance-Bauwerks auf deutschem Boden. Kris, Meller, Feulner, Stöcklin teilen neue Werke der Daucher, Kayser, Amberger usw. mit. Die vorzüglichen großen Abbildungen machen das Buch zu dem wichtigsten Nachschlagewerke über Augsburger Kunst neben den Vischerschen „Studien". Robert Vischer, der mehr als Herausgeber der Schriften seines Vaters Friedrich Theodor Vischer bekannt ist, sind die Beiträge zum achtzigsten Geburtstage gewidmet, eine dankenswerte Huldigung vor dem ausgezeichneten Kunsthistoriker. F. Winkler.

HANS MULTSCHER

Kurt Gerstenberg, Hans Multscher. Deutsche Meister, herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser. Insel-Verlag, 1927.

Daß der Insel-Verlag dem größten Ulmer Meister, Hans Multscher, einen eigenen Band gewidmet hat, dafür gebührt ihm besonderer Dank. Kurt Gerstenberg hat sich der nicht leichten Aufgabe, diese Monographie zu schreiben, mit Takt gewidmet. Um das Hauptergebnis vorweg zu nehmen: Multscher ist für ihn, wie er sich selbst in seinen eigenen gemeißelten und gemalten Werken bezeichnet, Bildner und Maler zugleich. In den Anfängen seiner Ulmer Tätigkeit schuf er Steinfiguren, den Kaiser Karl mit den Schildknappen und den Königen von Ungarn und Böhmen am Ulmer Rathaus, heute im Ulmer Museum, den Schmerzensmann und den Kargaltar im Münster. Gerstenberg vermeidet, nach Pfleiderers Vorgang, das Wort Altar und erweckt so die irrige Vorstellung, daß die Nische nicht den Aufsatz eines Altares gebildet habe, genau wie die Nische des Magdalenenaltares in Tiefenbronn und andere Beispiele des frühen fünfzehnten Jahrhunderts. Für die von Gerstenberg vorgesehenen Stifterfiguren in der Größe der Heiligenstatuen war in der Altarnische kein Platz. Alle diese Bildwerke aus Stein sind im Stile völlig einheitlich. Daß auch das Modell der Grabplatte für Herzog Ludwig den Gebarteten von Bayern von Multscher gefertigt sei, will heute glaubhafter erscheinen, nachdem es seit der Aufstellung dieser Hypothese nicht gelungen ist, in Bayern selbst einen Meister zu finden, der als Schöpfer des feinen Werkes in Betracht kommen könnte.

Es ist nicht schwer, Multschers Stil aus der Überlieferung Sluters abzuleiten. Tatsächlich geht Gerstenberg auch diesen Weg. Daß er als Beleg für seine Schlüsse auch Arbeiten aus Nordfrankreich und dem Hennegau heranzieht, die, wie es bei der beträchtlichen Entfernung zwischen Burgund und diesen Gegenden nicht anders erwartet werden darf, einen von der durch Sluter nach Dijon gebrachten Art recht verschiedenen Stil zeigen, dürfte den Beweis für die burgundische Schulung Multschers eher verwirren als fördern.

Den frühen Steinwerken gesellen sich Arbeiten aus Holz, wie die Landsberger Maria und die verlorenen Schreinfiguren des Wurzacher Altares. Überzeugend ist das Kapitel, in dem Gerstenberg durch Nebeneinanderstellung des Kopfes der Landsberger Maria und der gemalten Muttergottes aus der Geburt Christi des Wurzacher Altares beweist, daß auch die frühen Gemälde, die Flügel aus Wurzach in Berlin und die Wolfegger Flügel, eigenhändige Arbeiten des Künstlers sind. Nicht eindringlich genug jedoch ist die Darstellung der oberschwäbisch-oberrheinischen Malerei unmittelbar vor Multscher. Hier hätte Gerstenberg tiefer schürfen müssen. Wichtige Beiträge zu dieser Frage, wie die Aufsätze von Ilse Futterer über den Tennenbacher Altar und andere oberrheinische Arbeiten des frühen fünfzehnten Jahrhunderts, und des Berichterstatters über den 1430 von einem Meister von Ulm gefertigten Überlinger Hochaltar, im zweiten Jahrgang der „Oberrheinischen Kunst", sind Gerstenberg entgangen. Ebenso ist, was Gerstenberg über die Bildnerkunst aus dem Umkreise Multschers sagt, nicht ausreichend. Was soll der Hinweis auf einige Werke angesichts der Hunderte von Skulpturen, die aus der Zeit zwischen 1440 und 1460 erhalten sind? Es wäre nötig, daß dieses gewaltige Material einmal ähnlich systematisch zusammengestellt würde, wie dies Gertrud Otto neuerdings für die Ulmer Bildnerkunst des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts vorbildlich geleistet hat. Es wäre reinlicher gewesen, hätte sich Gerstenberg auf die Anführung der Werke beschränkt, die in sicherem Zusammenhang mit Multscher genannt werden können.

Erfreulich wird die Darstellung Gerstenbergs wieder, wenn er sich einem gesicherten Werke, wie dem Sterzinger Altar, zuwendet. Die Darstellung des plastischen Stiles von den frühen Arbeiten zu der reifen Altersschöpfung ist unwiderleglich, ebenso die Analyse der Flügel und ihre Zuweisung an einen selbständigen Gesellen, dem auch die Flügel des Heiligkreuztaler Altares zugewiesen werden dürfen. Richtig sieht Gerstenberg, daß die beiden Heiligenstatuen in Rottweil in die Jugendwerke Multschers eingereiht werden müssen und daher nicht zu diesen Flügeln gehören können. Mit Recht wird der schönen Maria aus Bihlafingen im Ulmer Museum ihr Platz in der Nähe der Sterzinger Maria zugewiesen und die weitere Entwicklung der Bildhauerwerkstatt dann noch bis zur Heggbacher Muttergottes verfolgt. Im ganzen ein schönes und ausgereiftes Buch, das man nur gerne von einigen Zufälligkeiten entlastet sehen möchte.

Baum.



CHR. AMBERGER, FRAUENBILDNIS

AUS DEM BUCH: „BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST“. BAND 2. FILSER VERLAG, AUGSBURG



AUGUSTE RENOIR, DER FISCH

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

ZUR AUSSTELLUNG BEI FLECHTHEIM

Flechtheim hat während der Berliner Season eine Ausstellung gemacht, die zu den gelungensten gehört, die jetzt in Berlin zu sehen sind. Einerseits Munch und Ensor (die Väter des deutschen Expressionismus), Georges Minne, dessen Jugendstil ein wenig verstaubt ist, dann Matisse mit einer südlichen Landschaft (1914) und einer neuen Odaliske, seinen deutschen Nachfolgern Levy, Nauen, Moll und Purrmann, und anderseits Beckmann, Hofer und dazu die Kubisten. — Picasso ist da mit einigen kubistischen Bildern (darunter eines seiner letzten Werke „Die Frau im roten Sessel", das Klee sofort als solche erkannte), mit der „Maternité" von 1921 und mit einem Harlekin von 1923. Dann Braque mit Stilleben und einer seiner wenigen Landschaften, dem Strand von Dieppe (ein ähnliches Bild erwarb das Städelsche Institut in Frankfurt); ferner Juan Gris, Léger und Paul Klee, der Flechtheims besonderer Favorit und durch ihn international geworden ist wie Eau de Cologne und Münchener Bier. Endlich Skulpturen (vor der Galerie aufgestellt): Renée Sintenis' goldenes Fohlen und Rudolf Bellings neuestes Werk „Schmeling" naturalistisch im Gegensatz zu seinen anderen Bildwerken, von ihm selbst als Bewegungsstudie bezeichnet.

Ich greife Picasso und Klee heraus, die mich besonders interessieren. Picasso, der Wandelbare, ist, wie gesagt, besonders gut vertreten. Seine Bilder — auch die von Braque — sind mehr als nur artistisch dekorativ, wie man sie bei uns gewöhnlich bezeichnet. Man muß Flechtheim dankbar sein, daß er uns die geschlossene und konsequente Entwicklung dieser Künstler immer wieder vor Augen hält; sie versuchen vor allem den Raum in neuer Weise auszubauen, zu gliedern und ihn in seiner Tiefenwirkung, die aber der früheren impressionistischen Raumtiefe gerade entgegengesetzt ist, wenn auch subjektiv doch überzeugend zu deuten. Bei den Deutschen, die ähnliches versuchen, wie etwa bei Beckmann, ist die Aufteilung oft nicht so konsequent durchgeführt und bei Kokoschka, der auch versucht, den Gegenstand durch schiefe Bildebenen zu brechen und Formelemente ineinander zu schieben, aber mit realistisch impressionistischen Mitteln, fallen die Häuser einfach wie bei einem Erdbeben durcheinander. Siehe seine Kuppelbilder in der Akademie.

Eine dämonische Laune, eine Übersättigung an seiner eigenen Form bringt Picasso immer wieder die Wandlung. Er will immer wieder von neuem in Spannung halten. Aber je mehr Zeitdistanz man gewinnt, um so mehr wachsen die scheinbar gegensätzlichen Stile zusammen.

Klee versucht faszinierend bis zum Hellseherischen äußerlich und innerlich Geschautes, Erinnertes magisch im Bilde zu beschwören. Er tut dies darüber stehend mit leiser Ironie.

Er zeichnet auf merkwürdige Malgründe, die er sich selbst braut, wie ein Alchimist, zeichnet raffiniert und primitiv zugleich. Oft mutet es an wie Zeichnungen von Kindern, in deren subjektive Sphäre es für Erwachsene schwer ist sich zurückzudenken. Neben der Zeichnung führt die Farbe ihr leuchtendes Eigenleben. Vielleicht dämmert, wenn er schafft, sein Bewußtsein ähnlich traumhaft dahin wie bei Kubin, aber seine Form ist nicht beschreibend, sie ist auf eine andere Ebene geschoben, und fast ganz aus dem Gegenständlichen herausgehoben. Reales wird wie beim kubistischen Picasso ganz durch Subjektives verdrängt.

Wunderlicher Koboldspuk entsteht in eigentümlichen Formgebilden und behauptet sich leuchtend satt.

Rud. Großmann.



RUDOLF BELLING, DER BOXER SCHMELING. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN. EBENDA AUSGESTELLT

LEIPZIG

In einer sehr amüsanten und lebendigen Ausstellung des Kunstvereins: Zeitgenossen aus Literatur und Presse, werden die Bildniszeichnungen, Karikaturen und Reportagezeichnungen vieler Künstler gezeigt, die sich in den Dienst des Zeitungsbetriebs gestellt haben. In den meist sehr eilig hingeschriebenen Bildnisstenogrammen werden die charakteristischen Merkmale der Dargestellten übertrieben, die Zusammenfassung des Wesentlichen spitzt sich zu einer Karikaturwirkung in jedem Falle zu, wie man das ja auch in allen gelungenen Bildnismalereien immer wieder feststellen kann. Am stärksten wirken in der Ausstellung die geistreichen Zeichnungen Rudolf Großmanns. Aus der großen Zahl der anderen Zeichner bleibt neben Orlik noch Dolbin erwähnenswert, dem, bei aller Routine und äußerlichen Geschicklichkeit, oft verblüffende Porträthieroglyphen gelingen.

Daneben ist eine umfassende Ausstellung von Plastiken, Zeichnungen und Graphiken Moissy Kogans zu sehen. Einige kleine Bilder von Wilhelm Busch zeigen, daß dieser geniale Zeichner auch in seinen gelegentlichen Malereien mit echter Phantasie zu gestalten vermochte.

Max Schwimmer.

MANNHEIM

Die Städtische Kunsthalle veranstaltete in den Monaten Mai und Juni eine Ausstellung „Badisches Kunstschaffen der Gegenwart", in der wohl der größere Teil der ernsthaft arbeitenden Künstler in Baden und badischer Herkunft vertreten war.

Der Eindruck war günstig. Die Kultur des Handwerklichen, in der Malerei vor allem durch die Trübnerschule gefestigt, hat ein sympathisches Niveau erzielt. Die starken Persönlichkeiten und die Wegebahnenden waren freilich dünn gesät — wo sind sie es nicht? —, aber dafür fehlten auch, mit einigen Ausnahmen, Bluff und unsolide Mache.

Die „Badische Sezession", welche geschlossen auf den Plan trat, kann nach dieser Übersicht nicht mehr als qualitativ führend gelten. Ihre Arbeiten ordneten sich durchaus dem Gesamtbild ein.

Unter ihnen beherrschten die Maler Schlichter und Kanoldt den Platz, ihnen schließen sich an Haueisen, der leider nur mit einem Bild vertreten war, Dillinger, Gustav Wolf, Goebel, Hermann Strübe. Hofers Auswahl war nicht sehr günstig. Von den Plastikern fehlte Gerstel. Hier repräsentierten, vornehmlich mit Porträts, Albiker und Edzard. Beide nicht ohne den, in der Sezession überhaupt recht fühlbaren, dekorativen Einschlag, den auch E. R. Weiss, Meid, Heinrich u. a. aufweisen.

Außerhalb der Sezession ist vor allem Zabotin zu nennen, dessen Malerei alles nur Geschmäcklerische vermeidet; sehr substanziell wirkte auch Müller-Hufschmid. Mit schönen Arbeiten reihen sich an Jutz, Brasch, W. Henselmann, Grimm, Spuler, W. Martin, Guntermann, Hanemann, Bizer und in der Graphik Troendle. Zweifelhaft ist Fuhr, bedenklich manieriert Aug. Babberger und noch mehr Ad. Hildenbrand.

In der Plastik fiel durch Masse und Drastik der Arbeiten Voll auf, dessen künstlerische Entwicklung freilich noch recht starke Provinzialismen abzustreifen hätte. Reife und in ihrer Schwerfälligkeit sehr charaktervolle Stücke hatte Wermer ausgestellt, gut abgerundete, freilich etwas akademische Ar-



HENRI MATISSE, LANDSCHAFT BEI COLLIOURE. 1913

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

beiten Schliessler und Abel. Etwas stärker als gewöhnlich zeigte sich Geibel.

Ludwig Moser (Karlsruhe).

WIEN

Die Wiener Sezession unternimmt mit ihrer gegenwärtigen Ausstellung ein seltsames Experiment; sie vereinigt Kollektionen von Künstlern, die vor einem Menschenalter an ihrer Gründung Anteil genommen hatten, dann aber dem Lauf der Entwicklung entsprechend mehr und mehr von jüngeren und stärkeren Kräften in den Hintergrund gedrängt worden waren, so daß die meisten von ihnen gänzlich in Vergessenheit geraten sind. Dieses gemeinsame Auftauchen der Stehengebliebenen aus dem Dunkel hat etwas Erschütterndes und Rührendes: die Kunst von 1890 — die in dem damals so ängstlich eingefriedeten Wien noch ein gutes Stück älter war — stellt sich plötzlich vor uns, nicht zu historischer Betrachtung, sondern mit dem Anspruch ein Stück Gegenwart zu sein, denn diese Künstler leben ja alle noch und vollenden ehrlich den Weg, den ihre kleine Begabung ihnen vorgeschrieben hat. Daß sie einen kurzen Frühlingstag gekannt haben, ein Weilchen, von stärkeren Führern mitgerissen, glauben konnten, an einer aufwärtsgehenden Bewegung teilzuhaben, liegt als Herbstglanz über der Melancholie ihrer Altersarbeit. Sieht man von der Ehrenwertigkeit der individuellen Lebensläufe ab, so hat diese wiedererstandene Gründerversammlung für den Beschauer etwas Unheimliches; die Aufführung von alten Filmen — etwa aus der Gründungszeit der Sezessionen — hat uns die Augen für die erschreckende Raschheit geschärft, mit der sich unsere Sehweise verändert. Die großen Persönlichkeiten stehen bis zu einem gewissen Grade außerhalb der Zeit; die kleinen sind zu fest an diese gebunden, um ihrem grausamen Gesetz nicht untertan zu sein.

Die übrigen Frühlingsausstellungen tun wenig, um diese gespenstische Mahnung an irdische Vergänglichkeit zu verscheuchen. In einer besonders schwachen Ausstellung des Hagenbundes fällt Josef Humpliks Büste des Dichters Georg Trakl als eine ins Malerische entgleitende, dennoch durch Einheitlichkeit der Vision bezwingende plastische Leistung auf; in der Neuen Galerie zeigt eine Ausstellung von Arbeiten Georg Merkls aus den letzten zwei Jahren die ständige Vertiefung und Verfeinerung dieses einsam schaffenden Künstlers. Das Buch, das Ernst Buschbeck 1927 über ihn geschrieben hat, zeigt alle Vorstufen seiner heutigen Reife.

H. Tietze.

NEUES AUS AMERIKA

Die Galerie M. Knoedler & Co. ließen einer umfassenden Schongauer-Ausstellung eine Ausstellung von Drucken Dürers in ihren schönen New Yorker Räumen folgen. Schongauer war dem Verständnis besonders zugänglich; aber auch Dürer wurde sehr bewundert, trotz oder vielleicht auch wegen der deutschen Herbheit („acid"). Beide Ausstellungen waren sorgfältig bearbeitet und wurden durch reich illustrierte Kataloge erklärt.

In den Weyhe Galleries fand eine umfangreiche Ausstellung von Bronzen Georg Kolbes statt, die in der Presse („The Sun" und „Evening Post" vor allem) beifällig kommentiert wurde. Vorhergegangen war eine Ausstellung der Plastiken von Renée Sintenis. Sie hat einen starken Erfolg gehabt, künstlerisch und finanziell.

J. B. Neumann zeigte im „Art Circle", im Rahmen einer internationalen Schau, Bilder von Beckmann und Nolde.

In den Anderson Galleries wurden die beiden Bilder aus der Sammlung Hamilton von Piero della Francesca und Fra Filippo Lippi, die wir bereits abbildeten, versteigert. Die Madonna erwarb ein Zigarettenfabrikant für 125000 Dollar, die Kreuzigung kaufte J. Duveen für 375000 Dollar. Damit ist der Rekord des „Harvest Waggon" von Gainsborough (350000 Dollar) geschlagen. Für Amerika. Der Auktionssaal bei Anderson umfaßt nur 600 Fauteuils. Eingegangen waren 3000 Anmeldungen für Einlaßkarten. Eine halbe Stunde vor Beginn war der Saal überfüllt. Die Versteigerung selbst dauerte zehn Minuten. Sie wurde — wie sonst nur Sportkämpfe — durch die Station W. A. B. C. mittels Radio über das ganze Land verbreitet.

In Parenthese: wie wäre es mit einem Wettbureau für Bilderpreise? Dadurch könnte ein neues „Medizäisches Zeitalter" heraufbeschworen werden.

In der Valentin Gallery waren Franzosen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts ausgestellt, wovon wir einiges abbilden.

Derain wird in Amerika stark gekauft. Im letzten Jahr sollen in den Vereinigten Staaten etwa fünfzig Bilder von ihm in Privatbesitz übergegangen sein.

Das Städtische Kunstmuseum von St. Louis erwarb von den Wildenstein Galleries das Bild „Die Kegelspieler" von Pieter de Hoogh. Aus derselben Kunsthandlung erwarb A. W. Erickson das Bildnis der Frau de Baglion als Flora von T. M. Nattier.



CAMILLE COROT, MÄDCHENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER VALENTIN GALLERY, NEW YORK



HENRI MATISSE, BILDNIS
AUSGESTELLT IN DER VALENTIN GALLERY, NEW YORK
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Über die neue deutsche Kunst urteilt Homer Saint-Gaudens, der Arrangeur der Carnegie International Exhibitions in „The New York Times" folgendermaßen: „Mit der deutschen Kunst verhält es sich ungefähr so wie mit dem Kurfürstendamm, Berlins neuem Broadway. Die Deutschen lassen sich jetzt die Haare anders schneiden und die deutsche Kunst hat einen mehr aggressiven und lebhaften Charakter angenommen, gleich unserer eigenen. Damit soll nicht gesagt sein, daß vieles daran gerade große Kunst ist. Es gibt überhaupt nirgends allzuviel große Kunst. Aber die Neurasthenie, die vor fünf Jahren noch herrschte, weicht mit dem Eintritt stabilerer Verhältnisse."

Der Broadway, womit hier der Kurfürstendamm verglichen wird, ist übrigens zwanzig Kilometer lang und eine üble Zusammenstellung von Schieber- und Nepplokalen, wo es verbotenen Schnaps und Champagner gibt. Von den Theatern und wenigen guten Restaurants abgesehen, ist er der Treffpunkt üblen Gesindels und nicht einmal durch eine Bohême vergeistigt. Ästhetisch betrachtet, ist der „Große weiße Weg" eine Ansammlung kitschiger Monstrereklame, das Auge beleidigend — aber riesengroß. Bessere Amerikaner lassen sich dort nicht gerne sehen. Es ist übrigens charakteristisch, daß in einem Aufsatz der „New York Times" von allen Berliner Herrlichkeiten die „Neue Welt" am höchsten gepriesen wird.

H. P.

CHRONIK

Die Spittelkolonnaden werden abgebrochen. Wer das in solchen Fällen übliche Verfahren kennt, hat trotz aller schönen Reden nie daran gezweifelt, daß es so kommen würde. Man läßt die Presse ihr Sprüchlein sagen, läßt die Akademie und andere Körperschaften protestieren, verspricht, tunlichst in Erwägung zu ziehen, und nachdem ein paar Wochen verstrichen sind, geht man über besagte Proteste zur Tagesordnung über. In dem Vertrage der Stadt Berlin mit dem preußischen Staate gibt es einen hübschen Passus, nach dem die Stadt im Fall des Verzichtes auf den Wiederaufbau dem Staat den mit 150000 Mark angenommenen Wert der Bauwerke zu erstatten hat. Das ist kein Witz. 150000 Mark sind Gontards Kolonnaden wert. Wer sie abreißen will, hat diesen Betrag dem Staatssäckel zu erstatten. Frage: Was kostet das Brandenburger Tor? Die Verkehrspolizei, der es längst ein Dorn im Auge ist, wird es nächstens dem preußischen Staate abkaufen. Die Stadt Berlin aber wird es sich vermutlich reiflich überlegen, ob sie die Kolonnaden für teures Geld wieder aufbauen oder sich um so billigen Preis von der Verpflichtung loskaufen soll. Geschäftlich liegt der Fall klar. Die Reithalle von Schinkel sollte auch wieder aufgebaut werden. Mit solchem Versprechen beruhigt man die Öffentlichkeit, wenn abgebrochen wird. Nachher hört man nichts mehr davon. Die Reithalle ist längst verfault. Nächstes Opfer städtischer Denkmalpflege soll das Palais Prinz Albrecht sein. Der Plan, es durch vollkommen entstellende Anbauten in ein Hotel umzuwandeln, wird noch geprüft. Wer wagt, zu hoffen, daß bessere Einsicht diesmal siegen und daß eines der wenigen noch erhaltenen kostbaren Baudenkmäler des alten Berlin vor der Zerstörung bewahrt bleiben wird?

Im Südosten Berlins, am Hermannplatz, hat die Firma Rudolf Karstadt ein großes, neues Warenhaus errichtet, einen Riesenbau von amerikanischen Dimensionen, den siebenstöckigen Sockel eines Wolkenkratzers, auf dessen Dachplattform zwei stufenförmige Türme noch ein paar Stockwerke höher streben. Der auffällige Bau ist alles andere als eine glückliche Bereicherung der großstädtischen Architektur. Städtebaulich ist er ohne Bedeutung, weil seine Hauptfront sich an einem verhältnismäßig viel zu engen Platze, der ihm mit seiner anderen Wand ein greuliches Gegenüber bietet, einfach totläuft. Architektonisch ist er ein eklektisches Produkt aus allen Warenhausbauten der letzten Jahrzehnte. Messels Vertikalgliederung bis zur Ermüdung wiederholt, in allen Details von einer bemerkenswerten Gefühllosigkeit. Im Innern die unvermeidlichen Lichthöfe, die ihrem Namen keine Ehre machen. In sämtlichen Stockwerken sind die Galerien durch hohe Schränke zugestellt, die jeden Lichteinfall verhindern. Lucus a non lucendo. Wozu baut man Lichthöfe, wenn man doch am hellen Tage elektrische Beleuchtung benötigt? Planung und Ausführung des Riesengebäudes lagen in den Händen des Baubureaus der Firma Rudolf Karstadt. Einen Architekten von Ruf hat man nicht bemüht.

DEUTSCHE MALER 1780 BIS 1850

AUSSTELLUNG BEI HUGO HELBING IN BERLIN

VON

HANS MACKOWSKY

Im Moabiter Glaspalast die weitschichtig angelegte Generalschau über die altberliner Kunst — hier, gemeinsam veranstaltet von Hugo Helbing und von der Ludwigsgalerie in München, in gedrängter Übersicht das Korrelat großdeutscher Kunstbetätigung von 1780 bis 1850, eine willkommene Ergänzung, die, wenn sie auch nicht mehr sein will als ein Querschnitt durch die Leistung der ganzen Zeit, einseitigem Urteil vorbaut und den Standpunkt klärt. Immerhin umfaßt sie gegen hundertsiebzig Kunstwerke, und sie würden sich in den beschränkten Räumen einer ehemaligen Privatwohnung kaum zur Geltung bringen lassen, wären sie nicht in leichtfaßbarer Übersicht nach Schulen angeordnet. Mit Freude begrüßt man Bekanntes, so namentlich einige nazarenische Kostbarkeiten wie das Pforrsche Diptychon „Sulamith und Maria", das den Wert einer kunstgeschichtlichen Inkunabel hat, Seltenheiten, wie des noch immer rätselhaften Peter Kraffts Bildnis von D. Artaria, die ihrer Zeit weit vorauseilende „Häuserecke" von Ramboux, der in der Leuchtkraft und dem Schwung der Bewegung unmittelbar an Géricault erinnernde „galoppierende Kürassier" von dem ganz jung verstorbenen Karl Schindler.

Absichtlich tritt Berlin zurück, doch fehlen nicht die repräsentativen Meister. Ausdrücklich sei auf die einwandfreie und charakteristische „Parkansicht mit Sanssouci" von Blechen hingewiesen; Eduard Gärtners „Schloßfreiheit in Berlin" ist trotz des schon späten Jahrganges 1855 eine vollwertige Arbeit des Meisters, Hosemann erfreut mit einer auch farbig amüsanten Rokokoszene aus seiner besten Zeit, Eduard Meyerheim mit einem „Kirchgang" vor der alten Gernroder Stiftskirche, und Menzel leitet, wie stets, aus der lokalgeschichtlichen Tradition hinaus zur zeitlich und örtlich nicht mehr bedingten Malerei des freien Vortrags.

Des Nordens träumerische Versonnenheit blickt aus zwei kleinen, in Braun und Silber gehaltenen Strandszenen von C. D. Friedrich. Liebenswürdig das blaue Küstenbild des Hamburger Jakob Gensler, nazarenisch streng Erwin Speckters „Rahel und Jakob am Brunnen" mit besonders hübschen Hintergrundfiguren in zartem Licht.

Wilhelm Schadow, im Bildnis leicht trocken, in der religiösen Darstellung, wie sein berühmter Vater Gottfried zu sagen liebte, „etwas timide", führt hinüber zu Düsseldorf, wo Schirmer mit farbiger Kraft pathetisch durchseelte Landschaften, besonders die beiden nach italienischen Motiven, geschaffen hat, und Lessing den Stimmungsausdruck der Landschaft mit historischen Figuren in Einklang setzt.

Im Dresdener Kreis treten die bekannten Namen mit selten gesehenen Werken auf. „Kügelgens Atelier" von Kersting schließt sich als eine besonders frühe Arbeit (1805) den meisterhaften Raumdarstellungen des Künstlers an, Carus mit zwei im Spitzbogen abgeschlossenen größeren Gemälden ist auf seines Freundes und Lehrers Friedrichs Spuren ganz Romantiker mit Mondschein und gewappneten Wächtern, das Seestück an der Küste von Neapel von Dahl steht auf der gleichen Höhe wie das ähnliche in der Nationalgalerie. Ludwig Richter ist neben späten, leicht verblasenen Aquarellen mit einem seltenen Frühwerk aus seiner italienischen Anfangszeit „Ponte Nomentano" vertreten. Von da aus blickt man zurück auf Koch und Martin von Rohden, und zu dem von Schinkel bewunderten Heinrich Reinhold, auch einem früh Vollendeten, als dessen merkwürdigste Arbeit hier eine in tief dunkelbraune Töne versunkene „Abenddämmerung" erscheint. Ein später Preller, ebenfalls „Ponte Nomentano" darstellend, sollte Anlaß geben, das allzu einseitige Urteil über diesen „letzten Homeriden" einer Revision zu unterziehen.

München und Wien breiten sich stattlich aus. Von Edlinger sieht man ein vorzügliches Fürstenbildnis, von Dillis unter anderem eine kleine Isartallandschaft, so frisch und luftig, wie ein Corot d'Italie, Wilhelm von Kobell rechtfertigt vollauf seinen nach langer Vergessenheit neu erworbenen Ruhm; seine großen „Don-Kosaken" reihen sich würdig den Schlachtenbildern im Münchener Armee-Museum an. Vor dem feinsten der drei Gemälde von Bürkel, „Landschaft bei Kochel" mit den leuchtenden gefällten Baumstämmen am Ufer, merkt man den Zusammenhang mit Kobell. Spitzweg mit zwei ausgezeichneten größeren Frühbildern und einem miniaturhaft feinen Selbstbildnis von 1836 sowie Schwind leiten diese Schule aus.

Eine letzte Überraschung bietet Wien. Bemerkenswert vom älteren Olivier zwei kleine, biblisch anmutende Darstellungen: „Am Brunnen" und „Heimkehr"; vom jüngeren Friedrich die physiognomisch bedeutende Zeichnung des Freiherrn vom Stein, vermutlich ein versprengtes Blatt aus dem in Wien bewahrten römischen Porträtalbum. Waldmüller entzückt mit dem farbig delikat gesättigten Bildnis der Frau Josefine v. Szüts; unter Peter Fendis Arbeiten bezaubert die Rückenfigur eines am Fenster stehenden Mädchens, und die Aquarelle von Rudolf von Alt, namentlich die kleineren, wirken wie von südlicher Anmut und Leichtigkeit beschwingte Menzel-Impressionen. Das alles können nur Andeutungen sein von dem Reichtum des Gebotenen. Woher aber stammt diese wohltuende Geschlossenheit im Zusammenwirken so vieler artverschiedener Arbeiten aus weit zerstreuten vaterländischen Gauen? Lassen wir alle Vergleiche zwischen einst und jetzt, wie sehr sie sich aufdrängen, beiseite, denn sie sind unfruchtbar und im Ergebnis ungereift. Stellen wir nur das eine fest, daß sich das Verhältnis von den Schaffenden zu den Genießenden gegen einst grundsätzlich verschoben hat, daß ein treuer Handwerkswille die Künstler beseelte und daß die Kunstbegehrenden mit ihrer Wahl dem eigenen Verlangen nach Schönheit einen manchmal gewiß nur bescheidenen, stets aber persönlichen Ausdruck gegeben haben.

In Paris gibt es rund 240 Kunstsalons. Das heißt außer ein paar großen Häusern wie Paul Rosenberg und Bernheim Jeune eine Unmenge kleiner Läden mit irgendeinem Anhang nach hinten, unten oder oben, einen Raum nach dem Hof, im Keller oder im Zwischengeschoß, in dem Ausstellungen veranstaltet werden. Diese Ausstellungen haben selten größere Bedeutung. Eine neue Kunsthandlung zeigte kürzlich zur Eröffnung „kleine Bilder großer Meister", bei Bernier sah man „Meer und Strand von Delacroix bis heute". Ein berühmter Manet der Sammlung Doucet war der Glanzpunkt. Bei Georges Bernheim gab es „fünfzig Jahre Malerei von Maximilian Luce", ein trauriger Abstieg, danach eine große Ausstellung Othon Friesz. Aber das sind die Ausnahmen. Im allgemeinen sind die Ausstellungen der minder interessante Teil des Pariser Kunstbetriebes. Es ist kein Geheimnis, daß ein Künstler, der es sich leisten kann, für mehr oder weniger Geld einen Ausstellungssaal zur Miete bekommt, ähnlich wie angehende Musiker bei uns den Konzertsaal bezahlen müssen. Das mag sich geschäftlich rentieren, zumal wenn Ausländer hier den Stempel ihrer Pariser Ausstellung empfangen, der in der Heimat sichere Zinsen trägt.

Das eigentliche Kunstgeschäft aber spielt sich nicht im Ausstellungssaale, sondern im Laden ab. Man kann in Paris Bilder und Zeichnungen und Graphik jüngerer Künstler kaufen, was man bekanntlich in Berlin nicht leicht kann. Man kann von einem Laden in den anderen gehen und nach Utrillo oder Dufy oder sonst einem der bekannten Namen fragen. Man bekommt Bilder zu sehen, hört Preise, kurz, es gibt einen regulären Handel mit Kunstwerken, der allen Parteien zugute kommt, den Künstlern, den Händlern und nicht zuletzt den Käufern.

In diesen Handel aufgenommen zu werden, ist das Ziel jedes jungen Künstlers, ihm zu entwachsen der höchste Ehrgeiz der Erfolgreichsten. Die Aufnahme fordert Opfer. Die ersten Verträge, die junge Künstler zu unterschreiben haben, schmecken oft nach Sklaverei. Aber für den Händler ist das Geschäft reine Spekulation, und die Verlustchance muß mit einer großen Gewinnspanne ausgeglichen werden. Am linken Ufer und auf der untersten Stufe beginnt der Weg. Der Vertrag sichert dem Händler die Produktion seines Schützlings, für die es zunächst keinen Absatz gibt. Er hängt die Bilder, für die der Laden zu eng ist, in seine Wohnung. So entstehen die Sammlungen, ohne die ein Pariser Kunsthändler nicht denkbar ist, von den alten, den Durand-Ruel, Bernheim, Vollard bis zu Paul Guillaume, zu Wilhelm Uhde. Verkauft wird zuerst mit kleinem Gewinn. Das gibt dem Markt die Anregung, lockt die Käufer, auch minderbemittelte, die bei uns meist durch übertriebene Forderungen verscheucht werden. Wichtig ist es, daß nicht nur private Liebhaber, sondern vor allem auch andere Kunsthändler für den neuen Mann interessiert werden. Übersiedeln ein paar Bilder aus einem kleineren in einen größeren Laden, der teurer verkaufen kann und höhere Preise verlangen muß, weil er aus zweiter Hand gekauft hat, so ist der zweite wichtige Schritt getan. Es kommt die Zeit, wo der Neue seinem ersten Frohnherrn entwächst, weil ihm seine Preise zu hoch werden. Ein kapitalkräftigerer Händler tritt in das Geschäft ein. Sein Vorgänger behält als Profit den Stock von Bildern, der sich bei ihm angesammelt hat. Nun wird geflüstert, der oder jene berühmte Sammler habe Bilder gekauft, Vollard habe sich interessiert, es erscheinen Aufsätze in Zeitschriften, es wird ein Buch gedruckt, endlich ist der Künstler gemacht, sein Name ist in aller Munde, seine Bilder sind in allen Läden — oder sie sind es nicht mehr, wenn der höchste Punkt der Leiter erreicht ist, wenn die Bilder noch naß von der Staffelei an Sammler und Museen Amerikas verkauft werden.

Natürlich braucht diese Art des Geschäftes allerlei Reklame, braucht Mittel, die nicht immer die saubersten sein können. Man spricht davon, daß zuweilen die Kritik auf nicht ganz einwandfreie Art in dieses Geschäft verflochten ist. Das wenigste, womit man rechnen muß, ist die Suggestion eines Namens, der durch den Betrieb des Kunsthandels emporgetragen wird. Es ist nicht ganz leicht, sich dieser Suggestion zu widersetzen, zumal man oft weniger Grund hat, die Ehrlichkeit des Händlers als die Sicherheit seines Kunsturteils anzuzweifeln. Der einzige Trost ist, daß der Trick auf die Dauer doch nur gelingt, wenn es sich um wertvolle Kunstwerke handelt. Sind Künstler wie Renoir und Cézanne auf solche Weise „gemacht" worden, steigen die Preise für ihre Werke von Jahr zu Jahr in immer unerreichbarere Höhen, so mag jeder Soldat der Kunsthändlerarmee hoffen, auch er trage den Marschallstab im Tornister und werde eines Tages den Keller voll millionenschwerer Bilder haben wie der alte Vollard. Aber die Genies wachsen auch auf der fruchtbaren Weide des Pariser Bodens nicht täglich dicht beieinander. Und die Preise, die der große Kunsthandel für die Bilder problematischer Koryphäen heutiger Malerei verlangt, erregen ein Gefühl des Schwindels und der Beängstigung. Es war nur selten das Beste in der Kunst, das zu seiner Zeit am höchsten bewertet wurde. Diese andere Überlegung muß man denen entgegenhalten, die das umgekehrte Argument für sich in Anspruch nehmen, die darauf hinweisen, wie die Meister zu ihrer Zeit verkannt und von der Nachwelt geschätzt wurden. Es gibt heute zu wenig Verkannte. Das Netz, das der Pariser Kunsthandel ausgelegt hat, ist so engmaschig, daß ihm schwerlich ein echter Goldfisch entgehen kann.

In dieses System der Kunstfischerei, das in den Nachkriegsjahren so erstaunlich ausgebildet wurde, ist in zunehmendem Maße auch das Auktionswesen eingeschaltet worden. Versteigerungen von Sammlungen moderner Malerei sind im Hotel Drouot an der Tagesordnung. Waren sie früher die Ausnahme, so sind sie heute die Regel. Daß solche Sammlungen nicht alt sein können, liegt auf der Hand. Daß sie von vornherein zum Zweck der Vente angelegt sind, ist in manchen Fällen nicht unwahrscheinlich. Das Geschäft hat sich bisher noch immer als vorteilhaft erwiesen. Die Preise für gute Namen sind im Laufe weniger Jahre stetig gestiegen, so daß sich das Anlagekapital wohl leicht verdoppelte, wenn nicht vervielfachte. Daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen können, gilt an der Kunstwie an der Effektenbörse. Einmal muß die Aufwärtsbewegung ein Ende nehmen, und es scheint fast, als sei dieser

Punkt erreicht. Die Pariser Händler moderner Malerei — zu der die Werke der Impressionisten längst nicht mehr zählen, sie werden teurer und teurer — klagen über stokkenden Geschäftsgang. Das Tempo hat sich verlangsamt. Das bedeutet eine Gefahr. Denn wenn der Abfluß stockt, droht bei dem ständig gleich großen Zufluß neuer Ware eine bedenkliche Stauung. Man denkt an die verstopften Straßen der mit Autos überfüllten Stadt Paris, in denen der Verkehr sich heute bereits durch seine eigene Dichtigkeit aufzuheben beginnt.

Nach außen hin war den jüngsten Versteigerungen moderner Kunst noch nichts von dieser drohenden Stagnation anzumerken. Die Preise hielten sich auf der nun schon gewohnten Höhe. Nur daß allerdings das erregende Moment sensationeller Überraschungen fehlte. Ein paar Beispiele mögen es zeigen.

In der Versteigerung der Sammlung eines Engländers am 29. Mai erzielten Bilder von Matisse und Bonnard die höchsten Preise. In tausend Frank gerechnet, zahlte man für Stilleben Bonnards 63 und 59, für ein Damenbildnis 60, ein Mädchen in der Badewanne 78,5, ein Interieur mit einer Schneiderin 100. Ein Gartenbild von Matisse stieg auf 107, eine Landschaft auf 64,5. Pariser Ansichten von Marquet brachten 21 und 25,6, ein Interieur von Vuillard 40,3, eine Gouache von Rouault 13,8, eine Flußlandschaft von Sisley 110. Billig sind noch die kleinen Ölstudien von Renoir, die für 6—9, im Höchstfalle 20 zu haben waren. In einer anderen Versteigerung am 6. Juni brachten Bilder der Laurencin 14—15, Straßenansichten von Utrillo 10, 15 und 19, ein Frauenkopf von Derain 7, ein Bild von Dufy, der neuerdings sehr geschätzt und hoch (bis etwa 40) bezahlt wird, 10, Landschaften von Marquet 3 bis 11. Die Sammlung des Malers Zoubaloff, die am 30. Mai bei Georges Petit versteigert wurde, enthielt nur wenig hervorragende Stücke. Sie war sehr reich an Arbeiten Baryes, von dem ein Aquarell 29, charakteristische Tierbronzen 43, 53 und 73 brachten, während die Preise für weniger bedeutende Stücke bis auf 6 hinuntergingen. Ein Marmor von Rodin, eine Danaide, halb im Stein, kostete übrigens nur 76. Sehr hoch war der Preis für eins der schmalen Stilleben von Braque, das 50 brachte, ein kubistisches Stilleben von Juan Gris kostete 10, eine Architektur von Léger 15, Aquarelle von Signac 1,5 bis 3,4.

Mit der Sammlung Gustave Cahen, die in drei Abteilungen versteigert wurde, und der Sammlung Emile Straus kam eine außerordentlich große Zahl von Aquarellen und Bildern Boudins zum Verkauf, die zum Teil erstaunlich hoch bezahlt wurden. Besonders beliebt sind die Strandbilder mit reicher figürlicher Staffage. Man sieht in diesen Bildern eine Art Fortsetzung der Gesellschaftsbilder des Dix-huitième und beginnt sie demgemäß zu bewerten. Es wurden bei Straus Preise von 132 und 148 für solche Bilder, bei Cahen sogar 160, 205 und 325 bezahlt, während die Seestücke mit etwa 30 bis 70 bewertet wurden. Aquarelle des Künstlers kamen bis auf 6. In der Sammlung Straus wurde eine prachtvolle Bisterzeichnung Fragonards mit 500 am höchsten bewertet. Blätter solcher Qualität, die heute nur noch selten auf den Markt kommen, sind das höchste Ziel der reichen Sammler in Paris. Eine Préparation Latours für ein Voltaire-Porträt kostete 245. Verhältnismäßig hohe Preise wurden auch für Monet bezahlt. Zwei Landschaften brachten 203 und 265, ein Stilleben 281. Ein Aquarell von Daumier, eine der beliebten Gerichtsszenen stieg auf 150, ein Pastellbildnis Renoirs auf 60. Die Versteigerung Cahen brachte außer der großen Boudin-Sammlung eine über 200 Nummern zählende Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen Monniers zum Verkauf, die wohl die Aufnahmefähigkeit des Marktes etwas überstieg. Der Höchstpreis war 26 für eine Darstellung des Joseph Prudhomme. Im übrigen waren Preise von 10 schon die Ausnahme, etwa 1—3 die Regel. Unter den Bildern Cahens ragte das Bildnis einer jungen Frau von Courbet hervor, das mit 345 hoch bewertet wurde. Seestücke von Monet kosteten hier nur 70 und 110, eine Frau im Garten 260, ein Obstbaum von Renoir 320, eine Zeichnung von Daumier mit drei Köpfen 35, aquarellierte Zeichnungen von Gavarni 8 bis 11.

Das Hauptereignis der Saison war aber erst die Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Direktors des Petit Palais Henry Lapauze mit ihren reichen Beständen an Werken Ingres'. Man begann mit kleinen Studien, die billig, zum Teil merkwürdig billig fortgingen. Als aber das erste von den wundervollen Bleistiftporträts an die Reihe kam, stieg das Interesse, es wurde mit 40 zugeschlagen. Das späte Bildnis der Frau Gonse, das auf nur 30 geschätzt war, stieg auf 122, das Porträt Lorinier von 1834 war nur auf 20 geschätzt und brachte 190, das Porträt des Fräulein Dubreuil 45, ein Herrenbildnis 58, ein Damenbildnis 118, die Comtesse de Ségur-Lamoignon 141, Madame Mottez 165, Lady Bentinck 205, Herr und Frau Ramel, ein spätes Blatt von 1855, kostete 125. Der Louvre erwarb das herrliche Studienblatt für das türkische Bad um 51, das Aquarell mit der Geburt der Musen um 143 und die ungewöhnliche Pinselzeichnung der Schwestern Harvey um 52. Von den Gemälden wurde, wie zu erwarten war, das schöne Bildnis der ersten Frau des Meisters mit 715 am höchsten bezahlt, das Porträt des Bildhauers Lemoyne brachte 370, das reizende, merkwürdig nazarenerhafte Bild des Paolo und der Francesca nicht mehr als 78, wie auch die gemalten Studien, die den Beschluß der Versteigerung bildeten, nur kleine Preise, zwischen 43 und 18, erzielten. G.

*

In dem Auktionsbericht des vorigen Heftes waren durch ein Versehen die Ergebnisse der Versteigerung der Sammlung Löb auf Caldenhof ausgeblieben. Wir tragen hier die wichtigsten Preise nach: Die sechs Fragmente des Liesborner Altars konnte das Museum zu Münster für 70000 Mark erwerben, das ebenso den Altarflügel des Johann Koerbecke für 17000 und das Pfingstfest des Conrad von Soest sowie zwei Tafeln aus der Nachfolge dieses Meisters für 20000 und 40000 Mark ersteigerte. Die Marienkrönung Conrads von Soest ging für 60000 Mark in Privatbesitz über. Das kleine Männerbildnis des jüngeren Ludger Tom Ring brachte 16000, das Flügelaltärchen mit den Stifterporträts von Barthel Bruyn 36000 Mark.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JULI, AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



KARL WALSER, WANDBILD IN EINEM ZÜRICHER LANDHAUS



NEUE ARBEITEN VON KARL WALSER

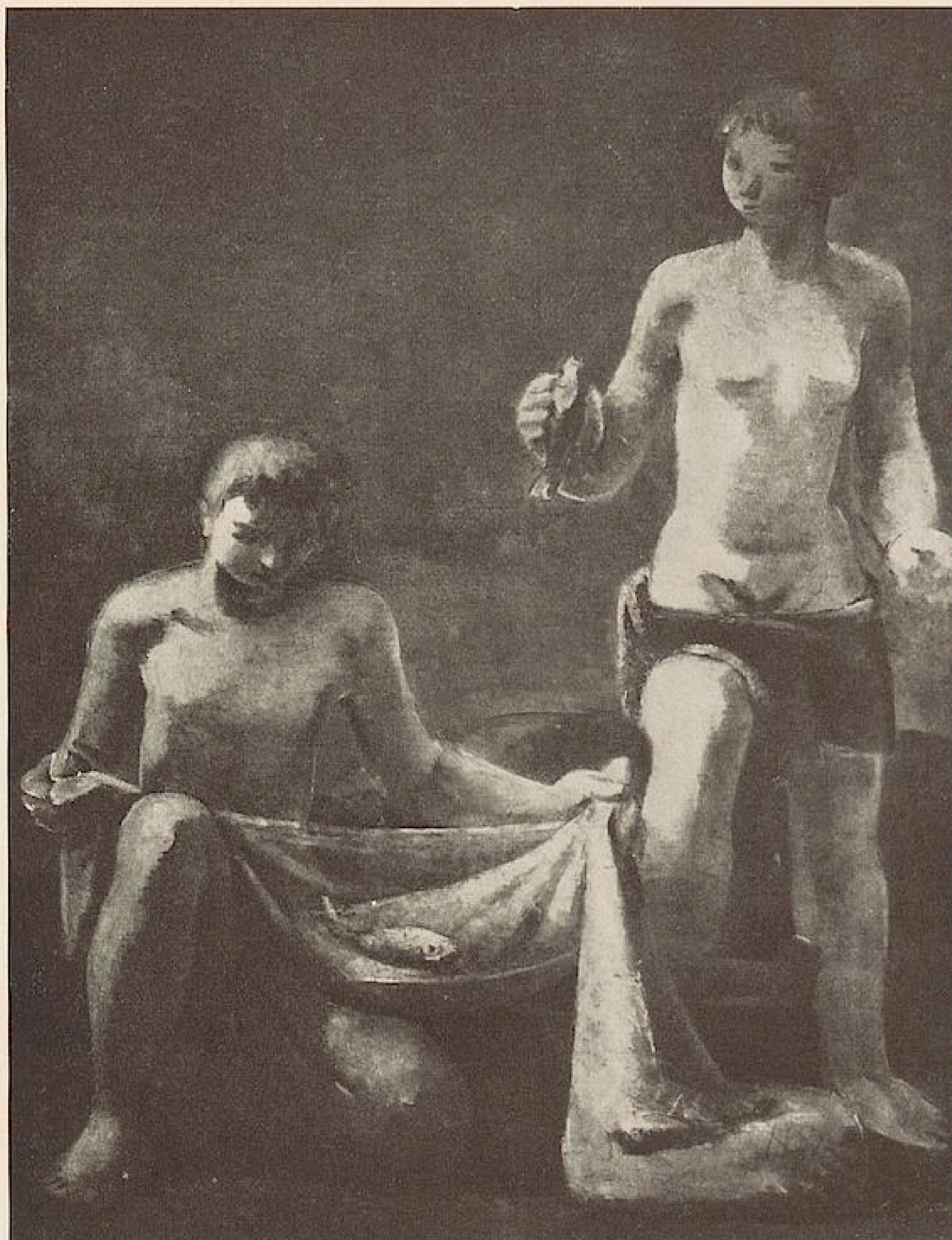
VON

WALTER HUGELSHOFER

Wer heute nicht ständig auf den maßgebenden Ausstellungen mit irgend aufsehenerregenden Bildern erscheint oder es sonst versteht, die Aufmerksamkeit der interessierten Kreise auf sich zu lenken und wachzuhalten, wird von betriebsamen Leuten zurückgedrängt, so bedeutend seine künstlerische Leistung auch immer sein mag. Die Akzentsetzung innerhalb der Gesamtproduktion eines Landes wird dadurch willkürlich verschoben. Es ist klar, daß die aktuellen Größen irgendwelcher Gnaden nicht immer auch die der Zukunft sein werden. Und es ist fraglich, wem mit diesen, selten den Kräfteverhältnissen entsprechenden Wertverschiebungen auf die Dauer schließlich ein Dienst geleistet wird.

Karl Walser, dessen neue Arbeiten hier vorgeführt werden, stellt wenig aus. Er hat auch kaum etwas auszustellen; denn er arbeitet nicht für Ausstellungen. Er hat das seltene Glück, daß seine eigenartige und ungewöhnliche Begabung immer wieder von kunstsinnigen Menschen erkannt und für die richtigen Stellen herangezogen wird. Er arbeitet zumeist im Auftrag. Das gibt seinem Werk etwas beglückend Gesundes, von ringender Problematik Befreites und Sinnvolles. Er hat es nicht nötig zu schreien, um gehört zu werden.

Walsers besondere Befähigung isoliert ihn inmitten des heutigen Schaffens. Sicher ist er kein „modernes“ Talent. Doch durchaus kein Nachahmer der Alten. Vor allem ein Künstler ganz autochthoner Art. Mit selbstverständlicher, in sich gefestigter

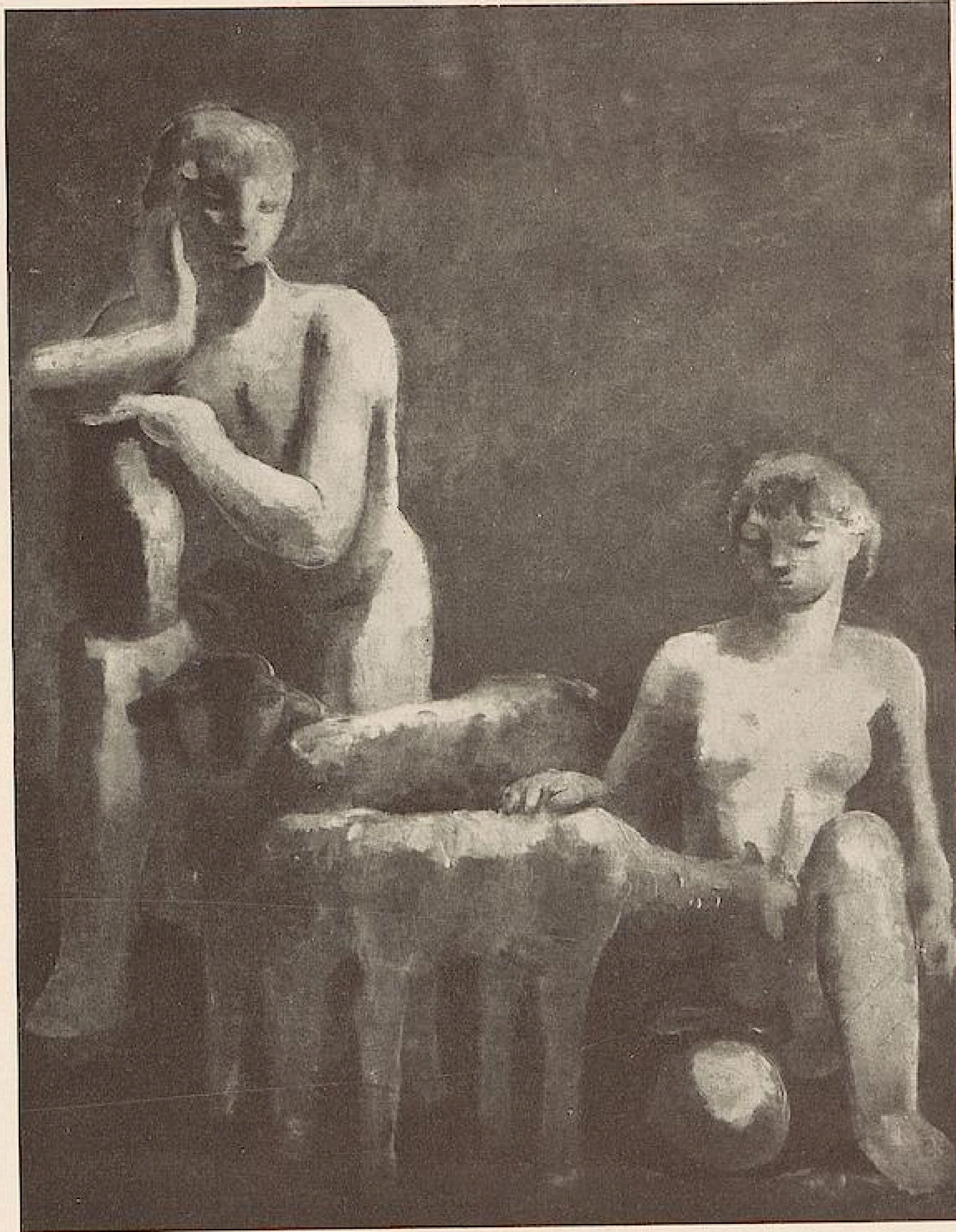


KARL WALSER, WANDBILD FÜR EIN ZÜRICHER LANDHAUS

Ruhe geht er seinen Weg. In sicherer Breite und Gelassenheit ist sein Werk zu immer größerer Fülle und Klarheit und immer reinerem Klang emporgewachsen. Ganz ohne jede Rücksicht auf irgendwelche gerade modische Richtung. Er gehört nicht zu jenen, die das gegenwärtige Gesicht der Zeit bestimmen. Aber er wird doch, wenn einmal wieder unbefangen nur nach der Qualität der künstlerischen Leistung gewertet werden kann, als eine der wenigen echten und selbständigen, nicht abgeleiteten Potenzen dieser Zeit zu erkennen sein. Sein sonorer, reiner Celloton wird im großen Orchester nicht zu missen sein.

Er ist ein Berner. Die Berner sind wie die Basler heute noch auf eine besondere Art mit dem französischen achtzehnten Jahrhundert verbunden, das für die weiten, schönen Gegenden des Landes eine kulturelle Blütezeit bedeutete. Der ländlich-herbe, idyllische und doch groß gesinnte Charakter jenes Landstriches zu jener Zeit ist der Nährboden der Kunst Walsers. Daraus erwuchs die Grazie, Melodie und Delikatesse seiner Erfindung und seiner Malkultur. Daher aber auch sein anderes wesentliches Element: die bodenständige, gesunde Schwere und Gehaltenheit, die ihn an der Erde festhält und nicht in leichter Spielerei zerflattern läßt. Und er ist schließlich wie sein Bruder auch ein köstlicher und liebenswerter Poet, beschwingt und geistvoll, heiter und schalkhaft.

Man mißversteht eine wichtige Komponente aller



KARL WALSER, WANDBILD FÜR EIN ZÜRICHER LANDHAUS

Kunst, wenn man ihn als bloßen Dekorateur abstempelt. Gewiß, sein Werk besteht zur Hauptsache aus Wandgemälden und dekorativen Entwürfen aller Art fürs Theater, für Buchschmuck und dergleichen. Aber das heißt in ungerechtfertigter und ungesunder Weise das Staffeleibild als oberste und einzige Leistung der Malerei ansprechen. Als ob schließlich nicht alle Kunst irgendwie „dekorativ" wäre. Und bei Walser heißt dies eben nur, daß seine meisten Arbeiten beneidenswerter Weise von vornherein zweckbestimmt sind, für eine ganz bestimmte Stelle und zu einem festgelegten Zweck, nicht auf bloße Spekulation hin entstanden. So kann er von vornherein Rücksicht nehmen auf alles: auf das Thema, die Helligkeitswerte, die Malmittel, den Lichteinfall, oftmals so weit, daß er die ganze Innenarchitektur mitbestimmen kann.

Gerade heute sind vielleicht Sinn und Funktion der Wandmalerei besonders problematisch geworden. Es liegt aber ganz im Wesen der Walserschen Kunst, daß sich immer wieder großzügige Auftraggeber finden, die gerade das von ihm wünschen, was er seiner Veranlagung zufolge in seltenem Maße zu geben befähigt ist. Ohne jeden Kompromiß weiß er jedesmal eine ansprechende, durch ihre ungezwungene, von Herzen kommende Heiterkeit einnehmende Lösung zu finden.

Die Bilderfolge, die seit einer Reihe von Jahren für ein Züricher Privathaus entstanden ist, zeigt ihn auf der Höhe seiner Kraft. Noch nie hat

sich seine Begabung so rein und frei auszusprechen vermocht. Die Aufgabe kam ihm in glücklicher Weise entgegen. Es handelt sich um die Ausschmückung eines stattlichen alten Züricher Landhauses in den architektonisch harmonischen Formen des achtzehnten Jahrhunderts inmitten eines schönen Parks. Der kunstsinnige Besitzer hat zur Ausschmückung zwei Künstler herangezogen, die wie kaum zwei andere geeignet waren, die bukolische Stimmung aufzunehmen und ohne jede Altertümelei fortzuführen: den Maler Karl Walser und den Bildhauer Hermann Haller. Walser hat für das Bibliothekzimmer entzückende Stilleben mit allerlei Gerät, Masken, Noten, Musikinstrumente, Früchten, Büchern geschaffen. Die Eingangshalle schmücken zwei große, festlich mythologische Bilder und den Gartensaal wunderbar bezaubernde Panneaux.

Es sind keine Wandgemälde im eigentlichen Sinn, sondern bewegliche Leinwandbilder auf leichten Rahmen, abzunehmen wie Gobelins.

Es ist das Walsersche Thema: Menschen in freiem, gelöstem Spiel, in heiterem, ungezwungenem Beisammensein in einer Zeit und einer Umgebung, die von den Nöten und dem Lastenden unserer Tage gänzlich unberührt sind. Eine Welt, die zeitlos ist, Antike, venezianisches Settecento, Dixhuitième und doch ganz heutig. Nur er weiß heute diesen Ton zu treffen. Weil er seine Welt malt, ohne sentimentale Romantik, ohne rückwärtsschauende Altertümelei, als ein lebendiger, frei sich bewegender, gesund ausequilibrierter Mensch. Gruppen von Frauen, zärtlich aneinandergeschmiegt, in lässiger Ruhe, Schafe, die Walser so liebt, dazwischen. Menschen bei ländlichem Tun, beim Wasserholen, beim Fischfang, mit Tieren auf der Weide. Alles ist still, in klarer Sommerluft, ohne jede Schwüle, in einfacher, beglückender Natürlichkeit.

Walser ist nicht nur ein bedeutender Künstler, er ist auch ein nur einseitig bekannter, ja fast unbekannter Künstler. Wie viele auch von denen, die ihn zu kennen vermeinen, würden angesichts dieser neuen Werke gleich auf ihn als den Urheber kommen! Es ist zuzugeben: Walser war so noch kaum zu kennen. Es ist etwas Neues, noch nicht Gekanntes hier aufgeblüht. Er ist mächtig gewachsen bei seiner Arbeit. Diese Malereien im Muraltengut sind bisher seine reifste und vollgültigste Leistung.

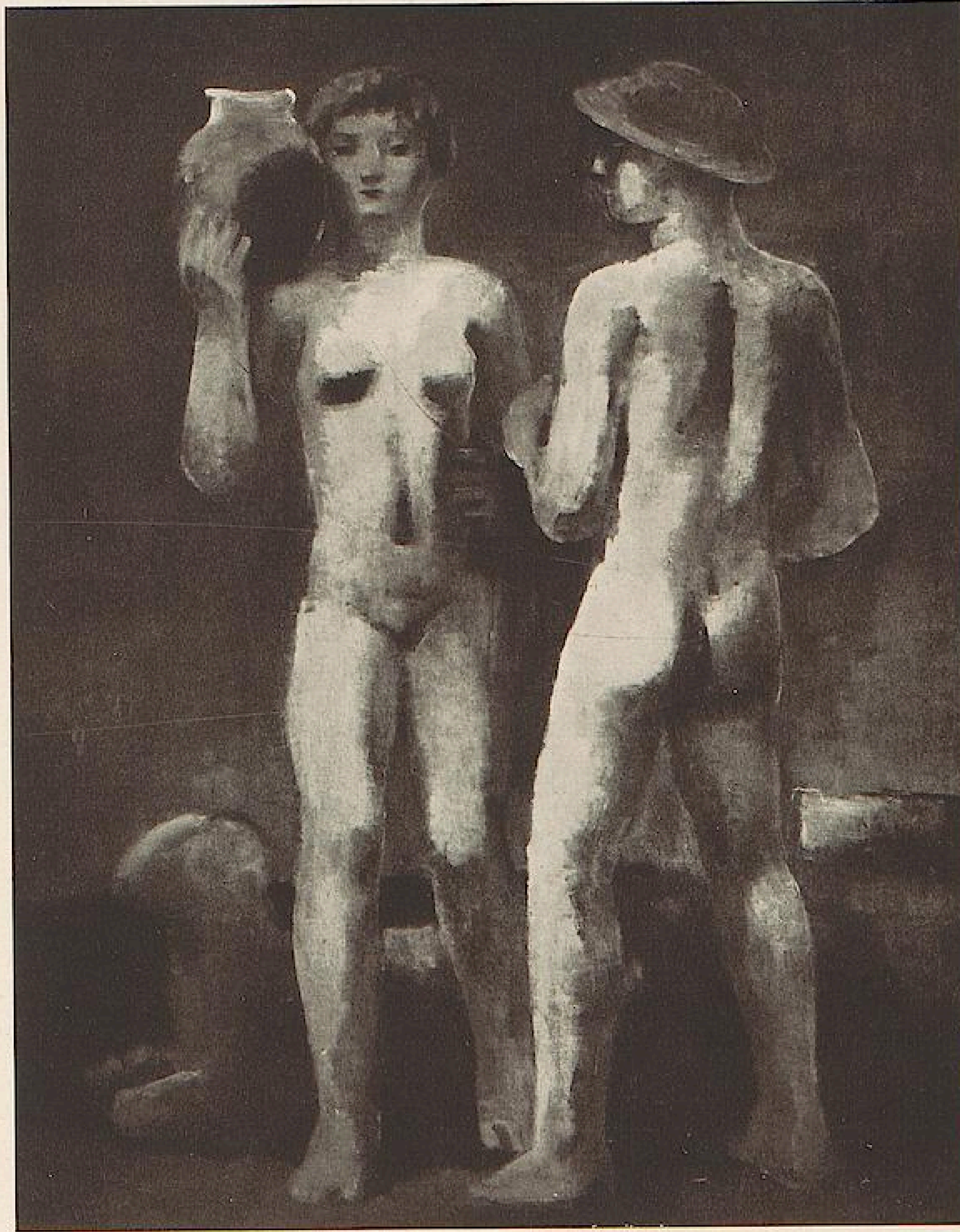
Walser fing an mit minutiös durchgezeichneten Arbeiten, die damals mit Beardsley verglichen wurden (zu unrecht!); heute würde man dabei eher an die Tendenzen der Neuen Sachlichkeitsbewegung erinnert. Das war vor zwanzig, dreißig Jahren. Es folgten lange Jahre, wo er — in der Hauptsache dem Theater und dem Kunstgewerbe tributpflichtig gemacht — in einer lockeren Manier arbeitete, die dem Pinselstrich volle Entfaltung erlaubte. Man hat diese Epoche (mit zweifelhaftem Recht) mit dem Impressionismus in Zusammenhang gebracht. Und nun, was wird man bei seinen neuen Arbeiten sagen, die — wenn man schon vor schiefen Vergleichen sich nicht scheut — in Stil und Aufbau, sogar in der Farbe an den „ingristischen" Picasso erinnern? Walser — sein eigenwilliger Entwicklungsgang sagt es schon — schaut nicht nach links oder rechts. Er malt immer aus sich heraus, aus seinem großen, musikalischen Fundus an Bild-, Form-, und Farbphantasie. Walser malt immer Walser.

Die kleinteilige, skizzierende, etwas zerhackte und flackrige Arbeitsweise (sie ist zum Teil durch die Freskotechnik bedingt) der Bilder im Haus Cranz am Semmering ist mit Glück zugunsten einer großflächigen, geschlossenen, ja bei aller poetischen Grazie monumentalen Form aufgegeben worden. Diese mächtige Ruhe der Bildarchitektur und diese gesättigte Kraft der farbigen Fläche hat Walser früher nicht erreicht. Kaum etwas Unnötiges, nur Momentanes mehr. Alles ist reif, durchdacht und zugleich ausgewogen und hat doch gar nichts Ausgeklügeltes, Beschwertes oder Gequältes.

Von der farbigen Wirkung freilich kann die beste Reproduktion keine zureichende Vorstellung geben. Die beiden Bilder in der schwächer belichteten Eingangshalle sind aufgebaut auf dem festlichen Akkord rosarot — blaugrau — rotbraun. Die Gesamthaltung ist wesentlich heller und leichter, als die Reproduktion es vermuten läßt. — Die Bilder des stark beleuchteten Gartensaales sollen in keiner Weise den leichten, hellen Eindruck dieses Raumes mindern. Denn es scheint Walser unrichtig, daß die Bilder alles Licht eines Raumes aufzehren und dadurch als dunkle, lichtaufsaugende Löcher wirken. Sie sind ganz zart und leicht, ganz hell in hell gemalt, von duftiger blaugrüner Wirkung und von silbriger Atmosphäre über-

haucht. Einige wenige zart rötliche, lilaviolette und dunkle blaugrüne Partien setzen die Akzente. Die Palette ist von merkwürdig immaterieller Färbung. Die Technik ist meisterhaft, sauber auch in der Nahsicht noch durch den Materialreiz bestrickend.

Wer die bezaubernde Schäferidylle der Sammlung Oskar Reinhart und diese neuen Arbeiten im Hause Martin Bodmer kennt, weiß, daß Karl Walser mehr ist als eine lokale Angelegenheit, daß durch ihn der dekorativen Malerei eine adlige Bedeutung wiedergegeben wurde.



KARL WALSER, WANDBILD IN EINEM ZÜRICHER LANDHAUS



HONORÉ FRAGONARD, GESELLSCHAFT IM PARK. ZEICHNUNG

AUS DEM LEBEN FRAGONARDS

NACH DEM BUCH VON

HONORÉ F. PORTALIS

Als Fragonard* mit zwanzig Jahren den Großen Preis erhalten hatte und vom Staat nach Rom geschickt wurde, sagte sein Lehrer Boucher zum Abschied zu ihm:

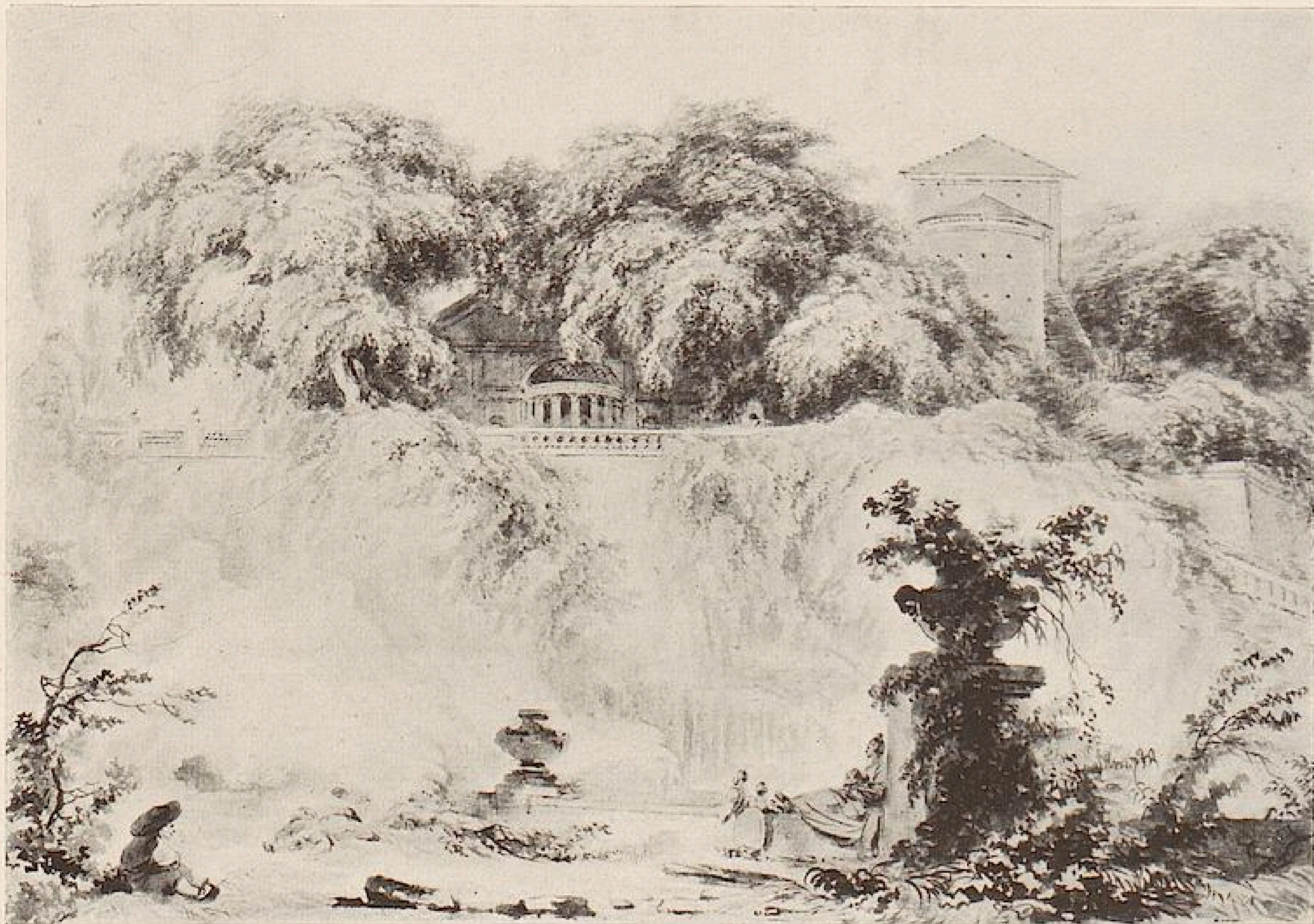
„Mein lieber Frago, du wirst in Italien die Werke Michelangelos und Raffaels sehen, ich rate dir aber als guter Freund: wenn du diese Leute ernst nimmst, ist es um dich geschehen und du bist für alle Zeit verloren.“ Nach seinen ersten Erfahrungen in Rom schrieb dann Fragonard: „Die Gewalt Michelangelos erschreckte mich. Als ich die Schönheiten Raffaelscher Malerei sah, war ich zu Tränen gerührt und der Stift entfiel meinen Händen. Ich konnte mich monatelang von einem Zustand völliger Untätigkeit nicht erholen.“ Während eines Aufenthaltes von fünf Jahren in Italien entstanden viele Zeichnungen und Bilder aus der Umgebung Roms. Im Herbst 1761 kehrte Fragonard nach Paris zurück. Er stellte aus und hatte so großen Erfolg, daß er einstimmig zum Mitglied der Akademie gewählt wurde. Alle bedeutenden Kritiker schenkten dem aufgehenden Stern Beachtung, und Diderot signalisierte ihn in einem seiner „Salons“.

Die Goncourts haben Fragonard mit eben die-

* Jean Honoré Fragonard, geboren am 5. April 1732 in Grasse. Er kam in früher Jugend mit seinen Eltern nach Paris, erklärte ihnen nach einer kurzen Lehrzeit in einem Posamentiergeschäft, er wolle Maler werden und kam zuerst zu Chardin in die Lehre, der ihn aber als untauglich entließ.



HONORÉ FRAGONARD, LESENDES MÄDCHEN

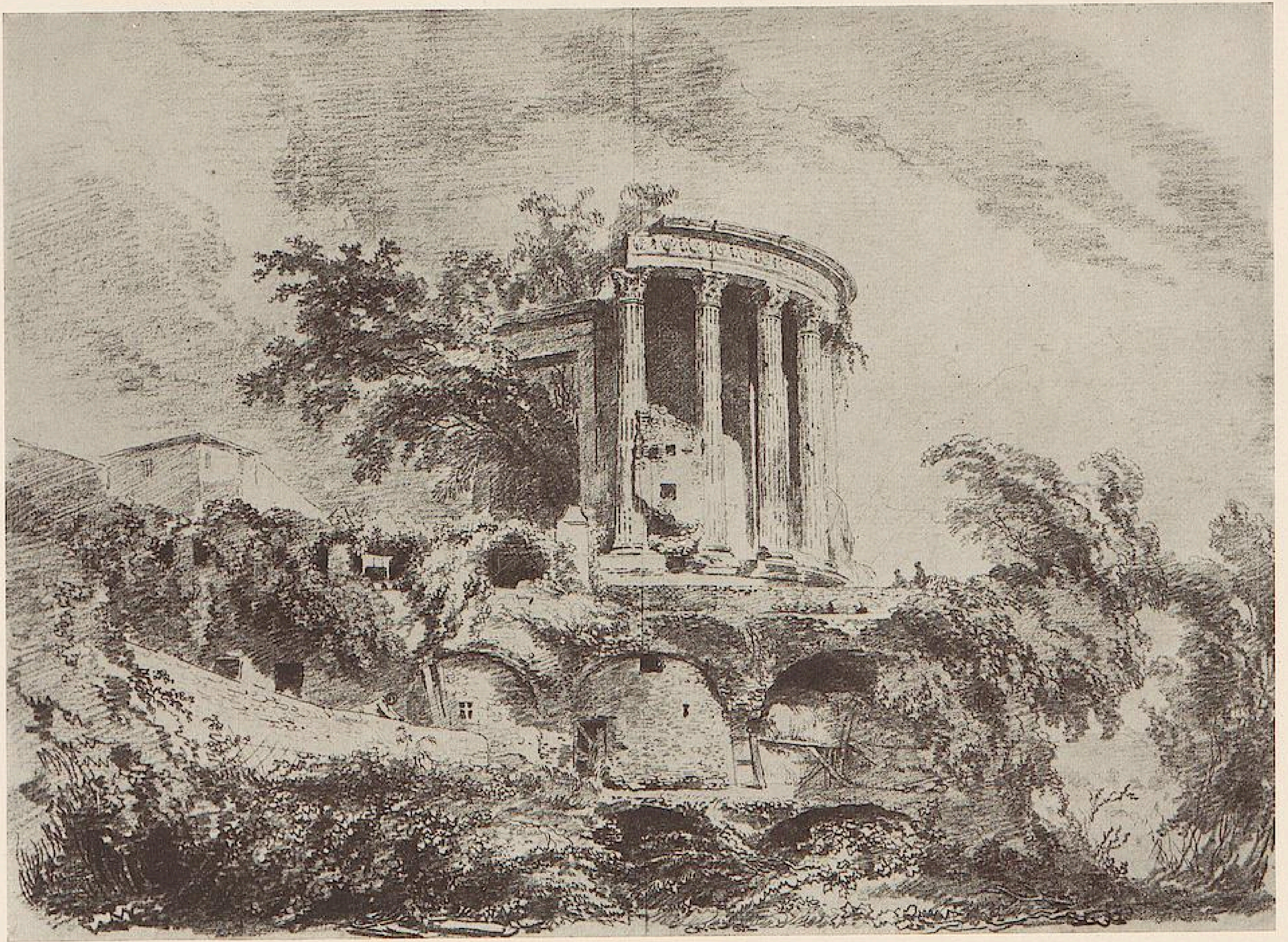


HONORÉ FRAGONARD, ITALIENISCHER PARK (VILLA D'ESTE). ZEICHNUNG

sem Diderot verglichen: „Oft kommt es mir vor, als ob Fragonard und Diderot aus derselben Form hervorgegangen seien. Bei beiden dasselbe feine, dasselbe hinreißende Temperament. Ob man ein Bild Fragonards betrachtet oder eine Seite Diderots liest — durch alles geht dieselbe Erregtheit, dieselbe anmutige Erotik.“ Der Ruhm Fragonards wuchs, und bald war er ein Modemaler. Wie sich die tonangebende Gesellschaft ihre Häuser von Ledoux oder den Gabriels bauen ließ, die Holzarbeiten bei Salambier, die mythologischen Plafondbilder bei Hallé, Vien oder Bocquet, die Marmorkamine bei Vassé und Clodion, die Porträtbüsten bei Houdon oder Pajou bestellte, so mußten die Eßsäle von Vernet, dem Marinemaler, und die Salons und Boudoirs von Boucher oder Fragonard ausgemalt sein.

Wir haben eine Aufzeichnung von dem Miniaturmaler Holl, der ein warmer Bewunderer und ein Sammler Fragonards war: „Ein Porträt, zu dem ich Fragonard saß, aus der Zeit, als er Porträts in einer Sitzung für einen Louis das Stück machte.“ Louis Lagrange, ein bekannter Kritiker, schreibt: „Man wirft Fragonard seine Geschicklichkeit vor, aber es ist nichts anderes als das Funkeln des Genies.“ Schon damals müssen die Sammler mit Kopien und Fälschungen gerechnet haben, denn auf zwei Zeichnungen findet sich der Vermerk von der Hand Fragonards: „Ich, Fragonard, Maler des Königs, bestätige, daß die beiden Zeichnungen, nämlich „der Riegel“ und „der Schrank“, die Herr Mercier auf der Auktion des Herrn Verluchan erworben hat, Originale sind. Den 7. Juli 1781.“

Im Jahre 1773 besuchte Fragonard mit seiner Frau zum zweitenmal Italien, diesmal als künstlerischer Begleiter eines reichen Mannes, des Generalpächters Bergeret, seines Freundes und Gönners. Von Fragonards Hand besitzen wir nur seine Zeichnungen als Reiseberichte, während von Bergeret ein Tagebuch existiert. Dieser beschreibt die Abfahrt: „In einem bequemen Reisewagen fahren Bergeret, das Ehepaar Fragonard und Bergerets Hausdame. Dessen Sohn folgt in einem leichten Cabriolet mit dem Koch, denn man traut der italienischen Küche nicht. Die beiden Leibkutscher kutschieren und zwei Diener folgen dem stattlichen Zug. Die Fahrt geht über Toulouse, Nîmes, Genua, Florenz. Überall wird Station gemacht und Fragonard ist eifrig bei der Arbeit. Nach



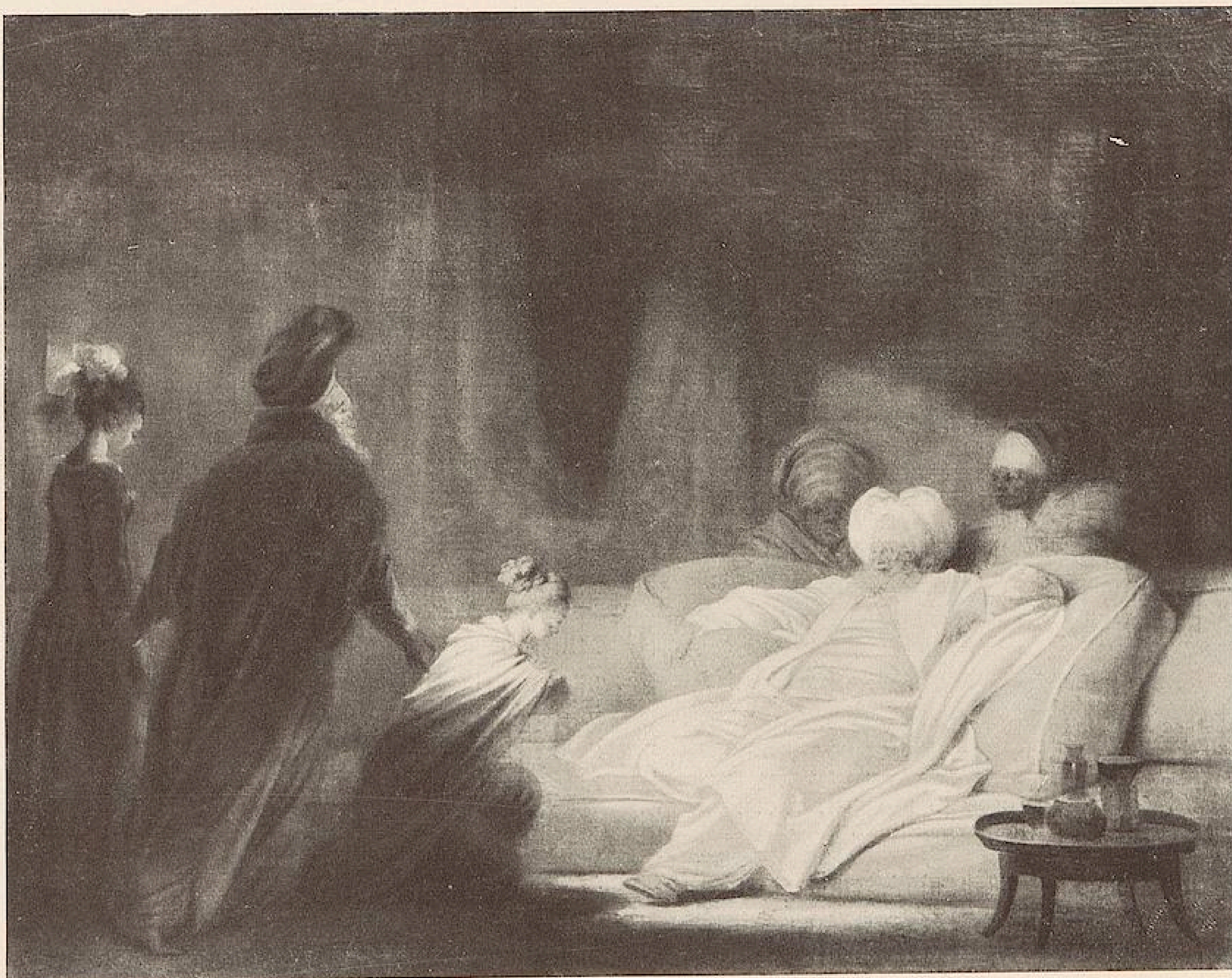
HONORÉ FRAGONARD, RÖMISCHE RUINE. ZEICHNUNG



HONORÉ FRAGONARD, RUINENLANDSCHAFT. ZEICHNUNG

einer zweimonatigen Fahrt ist man am 5. Dezember in Rom. Ein vorläufiges Logis wird an der Piazza di Spagna bezogen. Der erste Besuch Bergerets gilt Natoire, dem Direktor der Académie de France, der zweite dem französischen Gesandten. Überall wird die Gesellschaft mit offenen Armen empfangen, eine Etage in einem Palazzo wird bezogen, die Sehenswürdigkeiten der Stadt und der Umgebung, die Ateliers der jungen Künstler werden besichtigt und der Salon Bergeret wird bald eine kleine Filiale der Académie de France. Dort werden auch die auf der Reise geschaffenen Zeichnungen und Studien Fragonards der römischen Gesellschaft vorgeführt. Nach viereinhalb Monaten begibt sich die Reisegesellschaft nach Neapel, das Fragonard auf seiner ersten Reise nicht gesehen hatte. Viele Arbeiten des Künstlers sind von dort datiert. Da trifft die Nachricht vom Tode Ludwigs des Fünfzehnten ein und der Aufenthalt wird abgebrochen. Für die Rückreise wird der Weg über Deutschland gewählt, um die berühmten Galerien kennen zu lernen. In Wien wird die Galerie des Fürsten Liechtenstein mit den Bildern von Rubens und van Dyk besucht und Bergeret schreibt: „Ich bringe Zeichnungen danach von Fragonard mit." Aus Dresden meldet er: „Ich bin nochmals in die Gemäldegalerie gefahren, wo Herr und Frau Fragonard sich seit dem frühen Morgen aufhalten, um Zeichnungen einzuheimsen. Auf der Erde stehen etwa vierhundert Gemälde herum, für die es noch an Platz fehlt."

Nachträglich sollte dieses Tagebuch einige kuriose Veränderungen erfahren. Auf der ersten Seite nämlich sind die Ausdrücke warmer Sympathie, womit das Ehepaar Fragonard bedacht war, energisch durchgestrichen und am Rande steht folgende Bemerkung: „Auf größerer Sachkenntnis beruhende Beobachtung, die ich nach meiner Rückkehr gemacht habe, beweist die Grenze seines Talents, das ich in meiner Begeisterung überschätzt hatte.



HONORÉ FRAGONARD, DER PASCHA

Seine übrigens auch begrenzten Kenntnisse haben ebenfalls wenig Wert für den Kunstliebhaber, da sie durch zu viele Phantastereien verwässert sind.“ Auch die anerkennenden Worte über den Charakter Fragonards sind durchstrichen und so korrigiert: „Immer gleichmäßiger Laune, weil diese Gleichmäßigkeit nur angenommen ist, und seine scheinbare Sanftmut nur eine Folge seiner Feigheit ist, da er es mit niemandem verderben will und daher nicht wagt, eine entgegengesetzte Meinung offen zu äußern, so daß er fast niemals seine ehrliche Meinung sagt, was er selbst zugesteht.“ Für diesen Stimmungswechsel, der einem Bruch gleichkam, ist nicht nur die gefährliche, allzu enge Nachbarschaft einer vielmonatigen Reise verantwortlich zu machen. Es handelte sich wohl um die vielen Mappen mit Zeichnungen und Studien, die vor dem Hotel Bergeret nach der Reise abgeladen worden waren. Fragonard forderte diese Früchte seiner Reise für sich, Bergeret nahm sie in Anspruch als Ersatz für die Reisekosten. Da eine gütliche Einigung nicht zu erzielen war, mußte man zu einer gerichtlichen Entscheidung mit einem Aufgebot von Sachverständigen schreiten. Es kam zum Prozeß, und der Generalpächter wurde zur Herausgabe der Zeichnungen oder zur Zahlung von 30000 Livres verurteilt. Und zwar scheint es sich nicht nur um die unterwegs entstandenen Landschaftsstudien gehandelt zu haben; das wesentliche Streitobjekt waren wohl die ersten Blätter zu einer illustrierten Ausgabe der Werke Lafontaines, — denn Charles Blanc schreibt in seiner Geschichte der Malerei von diesen Illustrationsentwürfen: „Diese Serie von Bleistiftzeichnungen wurde auf einer der italienischen Reisen des Malers entworfen.“

Fragonard verlebte seine fruchtbarsten Jahre im

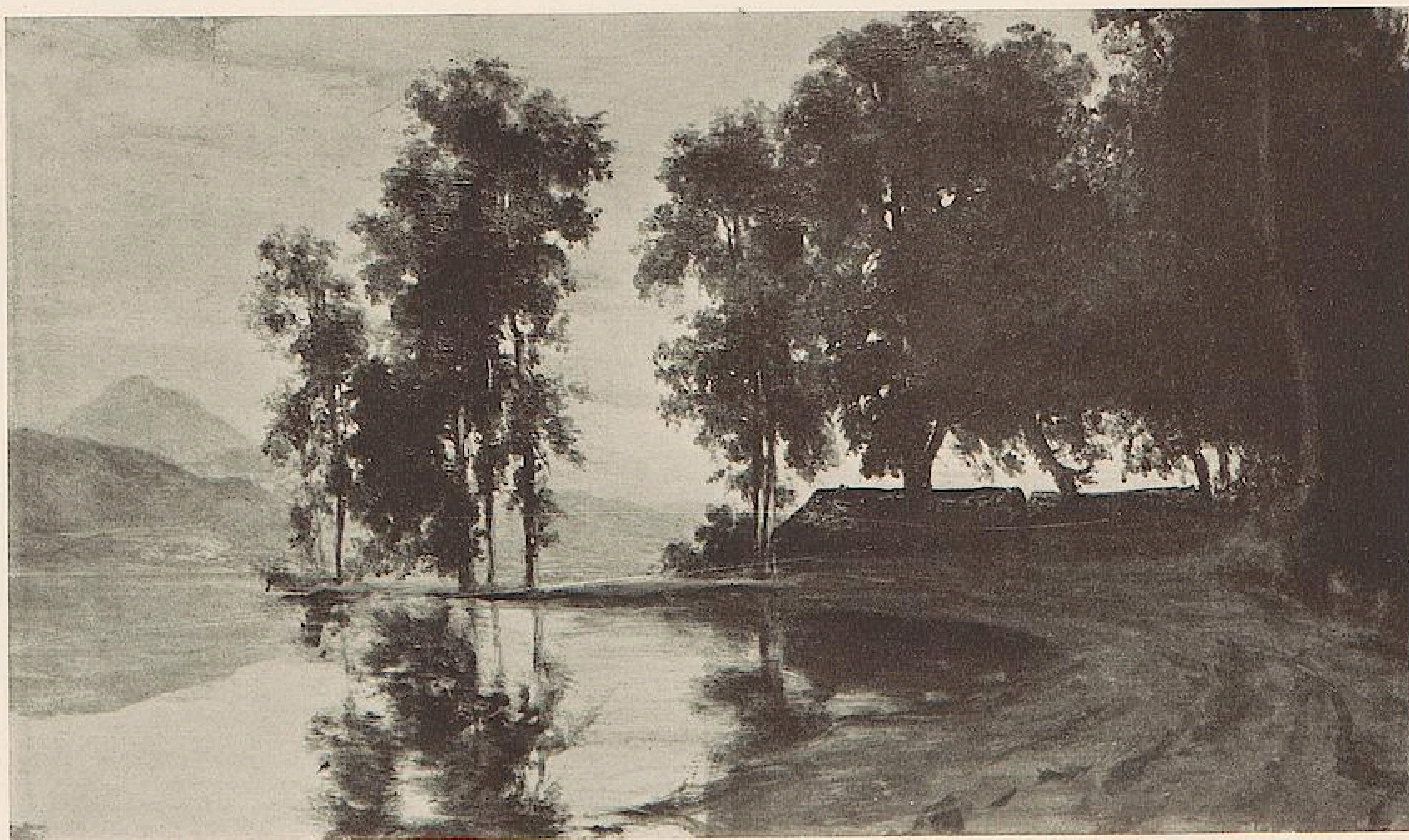


HONORÉ FRAGONARD, FRAU MIT TAUBE
PINSELZEICHNUNG

Wohlstand, fast im Überfluß, von seinen Angehörigen und Freunden vergöttert um seiner sich stets gleichbleibenden Heiterkeit und um seines lebhaften Geistes willen. In seiner besten Zeit belief sich sein jährliches Einkommen auf 40000 Livres. Zu den intimen Freunden gehörte dann auch bald wieder Bergeret. Dieser hatte nach dem Prozeß die Beziehungen wieder aufgenommen, sein Haus war mit Werken Fragonards geschmückt, und sogar den zu Bergerets Landsitz gehörenden Park scheint der Künstler angelegt zu haben. Die Tradition dieser Freundschaft blieb in der Familie Bergeret erhalten. Eine Urenkelin des Generalpächters hat geschrieben: „Das ganze Haus fügte sich Fragonard. Jung und alt wetteiferten, um ihm jeden Wunsch zu erfüllen. Es durften nur Gerichte auf den Tisch kommen, die dem guten Frago zusagten; und er ließ sich gern alle Aufmerksamkeiten gefallen. Es wurde musiziert oder gezeichnet und Fragonard liebte diese Geselligkeit. Nur der Rückweg war ihm unangenehm. Denn die Champs-Elysées galten damals noch für unsicher.“ Diese Freundschaft dauerte bis zum Tode Bergerets im Jahre 1785. Und der Sohn, der dem Vater im Amt eines Generalpächters folgte, übernahm sie.

Mit der Revolution begann dann aber der Stern Fragonards zu erbleichen. Es war sein Glück, daß ihm in den Nöten dieser Zeit der Maler David als Freund zur Seite stand, den Fragonard einst, als David noch Schüler war, für die Vollendung der Wandmalereien im Hause der berühmten Tänzerin Guimard empfohlen hatte. Damals war David ein unbekannter Anfänger, jetzt stand er auf der Höhe seines Ruhmes. Als einflußreicher Politiker und Mitglied des Konvents erreichte er es, daß Fragonard Mitglied der Museumskommission wurde. Er empfahl ihn mit folgenden Worten: „Ich habe nun noch die Pflicht, Bürger, Ihnen die Motive zu erklären, die für die von Ihren eingesetzte Kommission für den Öffentlichen Unterricht maßgebend waren, als es sich darum handelte, die neue Museumskommission zusammenzusetzen. Fragonards mächtigste Fürsprecher sind seine Werke, die insgesamt von einer großen Wärme und Ursprünglichkeit der Empfindung erfüllt sind. In seiner Eigenschaft als Kenner und als großer Künstler, wird er sich im Alter der Sorge für die Meisterwerke der Kunst widmen, die er in seiner Jugend um ein Beträchtliches vermehrt hat.“ Dieser Vertrauensposten wurde dem Künstler aber wieder entzogen. Der Mangel klopfte nun an seine Tür, seine Freunde sah er im Gefängnis oder auf dem Schafott; enttäuscht nahm er eine Einladung eines Freundes seiner Familie namens Maubert nach Grasse an. Im Jahre 1794 übersiedelte er dorthin. In seinem Gepäck befanden sich zusammengerollt einige dekorative Gemälde, die er einst für die Gräfin Dubarry gemalt hatte, die aber nicht abgenommen worden waren. Maubert kaufte sie ihm für eine bescheidene Summe ab. Später kehrte Fragonard nochmals nach Paris zurück und malte dort einige Bilder. Aber er war entwurzelt und fristete bescheiden sein Dasein in einem der sechsundzwanzig Ateliers, die in der Großen Galerie des Louvre eingerichtet worden waren, bis im Jahre 1806 der Befehl kam, diese Ateliers zu räumen. Er bezog eine Wohnung in der Nähe, überlebte aber nicht lange diesen Wechsel. Bald traf ihn ein Schlaganfall, von dem er sich nicht mehr erholte. Er starb am 22. August desselben Jahres.

Deutsch von Margarete Mauthner.



CARL BLECHEN, SEEUFER

IM BESITZ DER STADT KOTTBUS

BLECHEN IN KOTTBUS

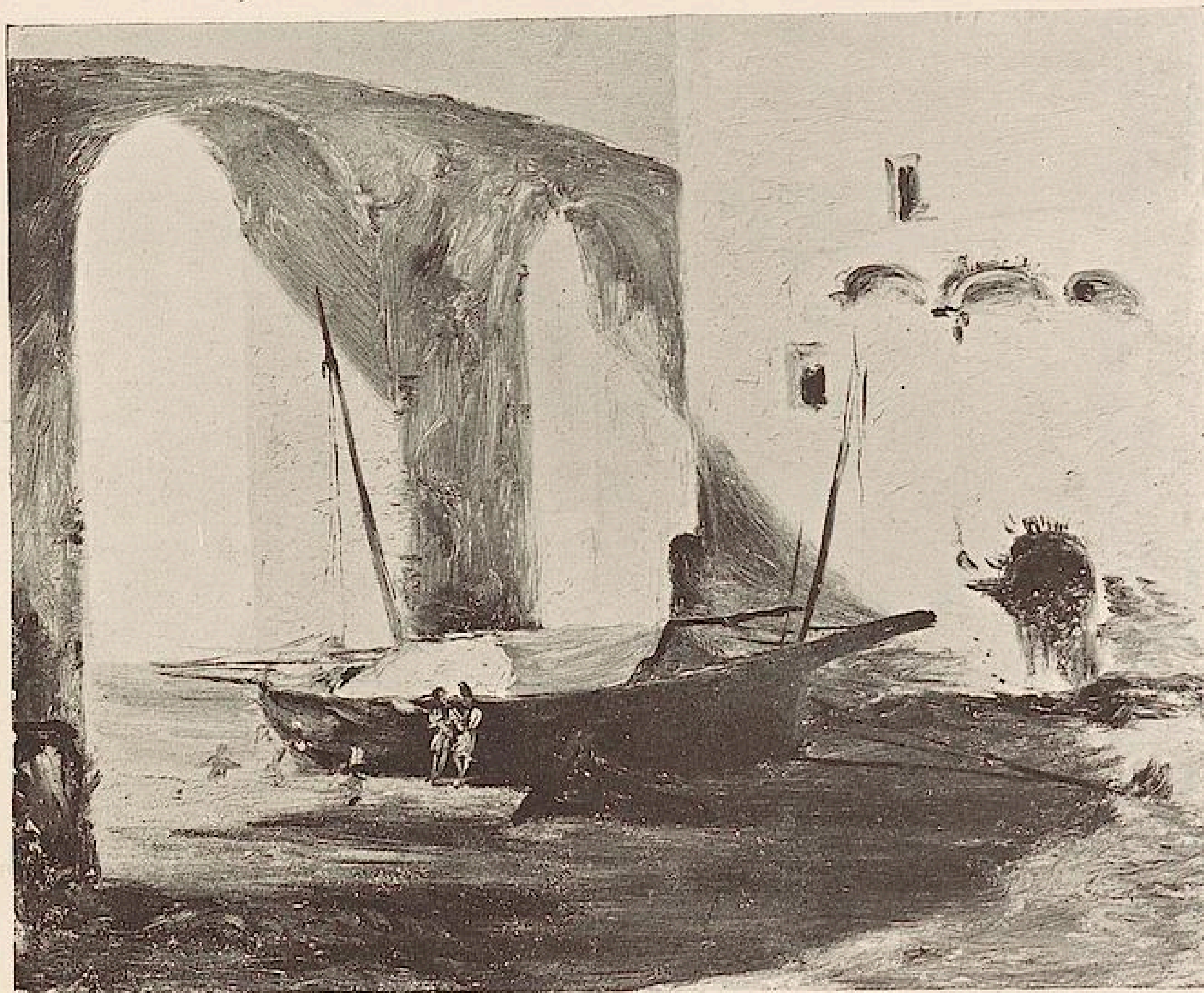
Carl Blechen ist, wie man weiß, in Kottbus geboren. Das hat die Stadtverwaltung in den letzten Jahren zum Anlaß genommen, um in aller Stille Bilder und Zeichnungen Blechens zu kaufen, wo immer sich eine Gelegenheit bot. So ist, unbemerkt von der Öffentlichkeit, eine kleine Sammlung entstanden, die langsam aber stetig anwächst. Nicht nur von Bildern Blechens. Es zeigt sich, daß ein solches Sammeln natürliche Konsequenzen hat, indem es sich wie von selbst auch auf Künstler erstreckt, die Blechen nahe standen. Neben einer Sammlung von meist kleinen Bildern, Aquarellen und Zeichnungen Blechens, die bald ein viertel hundert Nummern aufweist, besitzt Kottbus auch schon drei höchst bemerkenswerte Landschaftsstudien von Dahl. Und man wird vermuten dürfen, daß sich Caspar David Friedrich eines Tages hinzugesellt. Es ist eine gesunde Art, zu sammeln, wenn der Wille so von einem natürlich gegebenen, festen Punkt ausgeht, sich mit Bewußtsein beschränkt und doch den Folgerungen nicht ausweicht.

Die Bilder Blechens, die Kottbus besitzt, sind durchweg kleinen Formats. Doch hat Blechen ja in kleineren Landschaften, in der „schwärmenden Studie", wie Julius Elias einmal hübsch sagte, sein Bestes gegeben. Die Kottbuser Bilder sind keineswegs alle gleichwertig, doch sind ein paar sehr schöne Arbeiten darunter. Noch günstiger war freilich die Gelegenheit, die es ermöglichte, drei vorzügliche Landschaften von Dahl zu erwerben. Dahl siegt in dieser kleinen Sammlung vorläufig noch über Blechen — was der geschichtlichen Wahrheit nicht eben entspricht.

Die Bilder sind nicht öffentlich ausgestellt, sondern nur provisorisch im Rathaus untergebracht. Hoffentlich gelingt es den Bemühungen der künstlerisch Interessierten in Kottbus, daß irgendwo in der Stadt einige Räume mit gutem Licht zweckmäßig als Ausstellungsräume hergerichtet und dem Publikum geöffnet werden. Nicht mehr. Der Ehrgeiz nach einem richtigen Museum, das zu schnellen, unkritischen Ankäufen verführen würde, wäre verhängnisvoll nach einem so verständigen Anfang. Es hängt unter den Bildern im Rathaus der Entwurf einer großen monumentalen Stadthalle mit Museum von Kreis, der sehr bedenklich stimmt. Doch ist zu hoffen, daß der Entwurf auf dem Papier bleibt. Würde er ausgeführt, so wäre der jetzt bestehende kleine Kern einer guten Sammlung überhaupt nicht mehr zu sehen.*

Der hoffnungsvolle Anfang wird augenscheinlich vor allem dem Bürgermeister von Kottbus verdankt und dem Zeichenlehrer des dortigen Gymnasiums, Carl Noack, von dessen eigenen respektablen Aquarellen in diesen Heften, gelegentlich einer Ausstellung in der Galerie Viktor Hartberg, schon die Rede war, und von dem wir auch heute wieder ein Aquarell aus Venedig abbilden, das den Beweis erbringt, daß Noack weiß, worauf es in der Malerei ankommt. K. Sch.

* Eben jetzt, in diesen Tagen, sind die Bilder in einem besonders hergerichteten Raum besser aufgestellt worden.



CARL BLECHEN, KÜSTE VON ATRANO
IM BESITZ DER STADT KOTTBUS

VINCENT VAN GOGH IN ARLES

VON

DR. BENNO STOKVIS

Wie vorauszusehen war, mußte mein Plan, in der Provence den Spuren Vincents nachzugehen, ungleich größeren Schwierigkeiten begegnen, als ich seinerzeit in Brabant zu überwinden hatte*. In Brabant wurde mir meine Aufgabe dadurch erleichtert, daß ich in der Person von Vincents Vater, dem allgemein geachteten und bekannten Prediger, einen Ausgangspunkt hatte, der nicht zu unterschätzen war. Hinzu kam, daß es für Vincent leichter war, in seiner Heimat Modelle zu finden als in der Fremde, ebenfalls ein wichtiger Punkt für meine Nachforschungen. In seinen Briefen aus Arles an Théo beklagt Vincent oft diesen Ubelstand; er schafft sich einen Spiegel an, um, wie er schreibt, „nach mir selbst zu malen, denn ich bekomme keine Modelle.“ Und bald danach: „Ich habe schon alle Hoffnung aufgegeben, hier jemals Modelle zu finden.“ Die Leute fanden seine Bilder „die reinen Fratzen“ und hielten es für unter ihrer Würde, ein von ihm signiertes Bild zu besitzen. Daraus ergab sich, daß seine Beziehungen zu seiner Umgebung niemals so vertraut werden konnten wie in Brabant, so daß man sich hier des Malers viel weniger erinnert als dort, obwohl der Aufenthalt Vincents in Arles kürzer zurückliegt als sein Wirken in Brabant.

Arles ist eine kleine tote Stadt mit engen, ge-

* Siehe „Kunst und Künstler“, Jahrgang XXV, Seite 249 ff.

wundenen, holprig gepflasterten Gassen, mit kleinen, sonnigen Plätzen, mit den Ruinen einer Arena und eines römischen Theaters, eine Stadt, deren malerische Winkel Vincent merkwürdigerweise niemals wiedergegeben hat. Überall fällt der Schmutz in die Augen, gegen den kaum angekämpft wird, und mit einigem Recht konnte Gauguin von Arles als von der schmutzigsten Stadt des ganzen Südens sprechen.

Aber trotz des geringen Entgegenkommens, das Vincent dort fand (er beklagt sich wiederholt über die unerhörten Preise, die ihm „für die unentbehrlichsten Gebrauchsgegenstände abverlangt werden" und bei der Abreise aus Arles ruft er aus: „Von Anfang an hatte ich hier mit den schlimmsten Widerständen zu kämpfen!"), liebte er diese Stadt. Hier hatte er jene gelbe, sengende Sonne, die ihm unentbehrlich war, die Felder mit dem wogenden Korn, die Obstgärten, den Fluß und das blaue, unendliche Meer! Und eines ist gewiß: daß diese Zeit erbitterten Ringens der glücklichste Abschnitt seines an Freuden so armen Daseins war!



CHR. CL. DAHL, DRESDEN
IM BESITZ DER STADT KOTTBUS

Vincent kam im Februar 1888 nach Arles, im Mai des nächsten Jahres wurde er im Krankenhaus von St. Remy untergebracht. Die Erinnerung an ihn ist schon sehr verblaßt. Man entsinnt sich des Vorfalls mit dem abgeschnittenen Ohr, man



CHR. CL. DAHL, VORSTADTLANDSCHAFT
IM BESITZ DER STADT KOTTBUS

weiß noch, „daß er es einer Prostituierten als Andenken gab“. Alles übrige, was man auf Befragen hört, sind unsichere, schwankende Auskünfte, meist Gemeinplätze: „er war sehr wortkarg, etwas menschenscheu — kein schlechter Kerl —“ und schließlich mußte ich mich gar mit einer Redensart begnügen, wie sie auf dem Lande gang und gäbe ist: „Ja, ja, den Malern geht's wie den Schweinen, man kennt sie erst, wenn sie tot sind.“

Ein alter Mann, der ihm gegenüber wohnte und der ihn täglich sah, erzählte mir: „Er war immer ärmlich gekleidet, in einem viel zu weiten Kittel, er pflegte den ganzen Tag über fortzubleiben, irgendwo draußen beim Malen. Er war wie besessen von seiner Arbeit und kümmerte sich um keinen Menschen. Wenn der Wind oder die Sonne ihn am Arbeiten hinderten, ging er in die verrufenen Häuser. Die anständigen Leute grüßten ihn nicht und hüteten sich, mit ihm zu verkehren.“

Mme. Carrel, die jetzt fünfundsiebzig Jahre alt ist, in deren Pension Vincent zuerst wohnte, sagte mir, daß der Maler die französische Sprache nicht fließend beherrscht habe, gleich habe man ihm den fremdländischen Ursprung angemerkt, sie habe ihn für einen Russen gehalten. Er war sehr gutmütig, sehr tätig, man sah ihn immer arbeiten und selbst beim Essen hielt er die Blicke auf seine Bilder gerichtet und warf dann und wann einen Strich auf die Leinwand. Er arbeitete sehr schnell.

Ende Dezember 1888 wurde Vincent zum erstenmal in das Städtische Krankenhaus in Arles gebracht. Der Anstaltsarzt Dr. Rey behandelte ihn, und seinem freundlichen Entgegenkommen verdanke ich noch einige unbekannte Einzelheiten. Nach der Nacht, in der Vincent sich das Ohr abgeschnitten hatte, kam Gauguin zu Dr. Rey, um seine Hilfe für Vincent in Anspruch zu nehmen und seine Aufnahme ins Krankenhaus zu veranlassen. Auf die Frage des Arztes, was denn diesen hochgradigen Erregungszustand hervorgerufen



CHR. CL. DAHL, LANDSCHAFT BEI DRESDEN

IM BESITZ DER STADT KOTTBUS

haben könne, antwortete Gauguin, daß eine Diskussion „über eine malerische Frage" der Anlaß gewesen sei. Vincent wurde ins Hospital geschafft, es zeigte sich, daß er einen starken Blutverlust erlitten hatte. Die Frau, der er das Ohr gebracht hatte, übergab es einige Tage später dem Dr. Rey, der es mehrere Jahre in Alkohol konserviert hat. Bei einem Umzug nach Paris ist es ihm abhanden gekommen.

Als Vincent dem Dr. Rey vorgeführt wurde, „stammelte er unzusammenhängende Worte". Da sich die epileptischen Anfälle wiederholten, mußte man ihn in die Gummizelle sperren. Nach drei Tagen konnte er in den allgemeinen Krankensaal überführt werden. Er war gegen alles ganz „abgestumpft" und während dieser ersten Periode war er „völlig wahnsinnig". In seinen klaren Momenten sagte er, daß er schon in der Zeit vor einem Anfall nicht wisse, was er tue. Zum Beispiel habe ihn eine fixe Idee verfolgt: daß es überhaupt nur zwei Farben gebe, Rot und Grün, und daß alle anderen nur Komplementärfarben seien. Beweis dafür: man brauche sich nur eine grüne Wiese anzusehen, auf der rote Mohnblumen wachsen; das sei das einzige, was wirklich existiert! Dr. Rey war der Ansicht, daß, abgesehen von Überarbeitung, mangelhafte Ernährung eine Ursache der Krankheit gewesen sei. — Nach der Arbeit pflegte Vincent sich auf einem kleinen Ofen in seinem Atelier sein Essen zu bereiten. Meist nährte er sich von halbroher Kost, oft aß er überhaupt nichts, sondern lebte von Kaffee, den er mit Rum vermischte oder auch nur von Alkohol.

Kaum fühlte er sich besser, so ging er wieder an die Arbeit. Damals porträtierte er auch Dr. Rey, der aber nichts von dem Wert dieses Kunstwerks verstand und es für einen Spottpreis verkaufte. Dies Bild scheint jetzt in einem Moskauer Museum zu hängen. Im Hospital malte er seinen berühmten „Krankensaal". Als das Bild fertig war, bot er

es Dr. Rey zum Geschenk an, der Arzt lehnte ab, und im selben Augenblick betrat Mr. Huard, der Verwalter des Hospitals und zugleich Direktor des Museums von Arles, das Zimmer. Vincent bot das Bild nun ihm an, aber Mr. Huard erwiderte lächelnd: „Was glauben Sie, was ich mit einer solchen Schmiererei anfangen könnte!“ Schließlich nahm es Mr. Rousseau, Sekretär des Hospitals, zum Geschenk an. Er überließ es dann auf dessen Bitte dem Apotheker des Hospitals, Mr. Nevière, der es dann später für einen sehr hohen Preis einem Händler verkaufte. Aber noch während seiner Rekonvaleszenz hatte Vincent einige leichtere Rückfälle. Er betrat eines Tages das Privatzimmer Dr. Reys, mit dem er auf sehr vertrautem Fuß stand, gerade als der Arzt dabei war sich zu rasieren. Vincent kam schnell auf ihn zu und schrie: „Geben Sie mir Ihr Messer, ich will Sie rasieren!“ — Noch jetzt kann man im Arbeitszimmer Dr. Reys eine Reproduktion von Rembrandts „Anatomie“ sehen, die ihm Théo als Dank für seine ärztlichen Bemühungen um seinen Bruder geschenkt hat. In den Briefen ist mehrfach davon die Rede.

Im Jahre 1922, als Gustave Coquiot Arles besuchte, faßte er gemeinsam mit Dr. Rey den Plan, das Haus Place Lamartine No. 2, in dem Vincent eine Zeitlang gewohnt hatte, anzukaufen, um darin ein Van-Gogh-Museum zu begründen. Dieser Plan wurde aber nicht verwirklicht. Das Haus blieb mehrere Jahre unbewohnt und wurde vor einigen Monaten vermietet. Dabei wurde die Fassade teilweise abgerissen und verändert; Vincents Zimmer ist aber fast in dem alten Zustand geblieben. Von manchen Seiten wird behauptet, wie mir Dr. Rey erzählte, daß sich unter der gelben Tünche Wandmalereien von der Hand Vincents befänden; nach oberflächlicher Prüfung halte ich dies Gerücht aber für falsch.

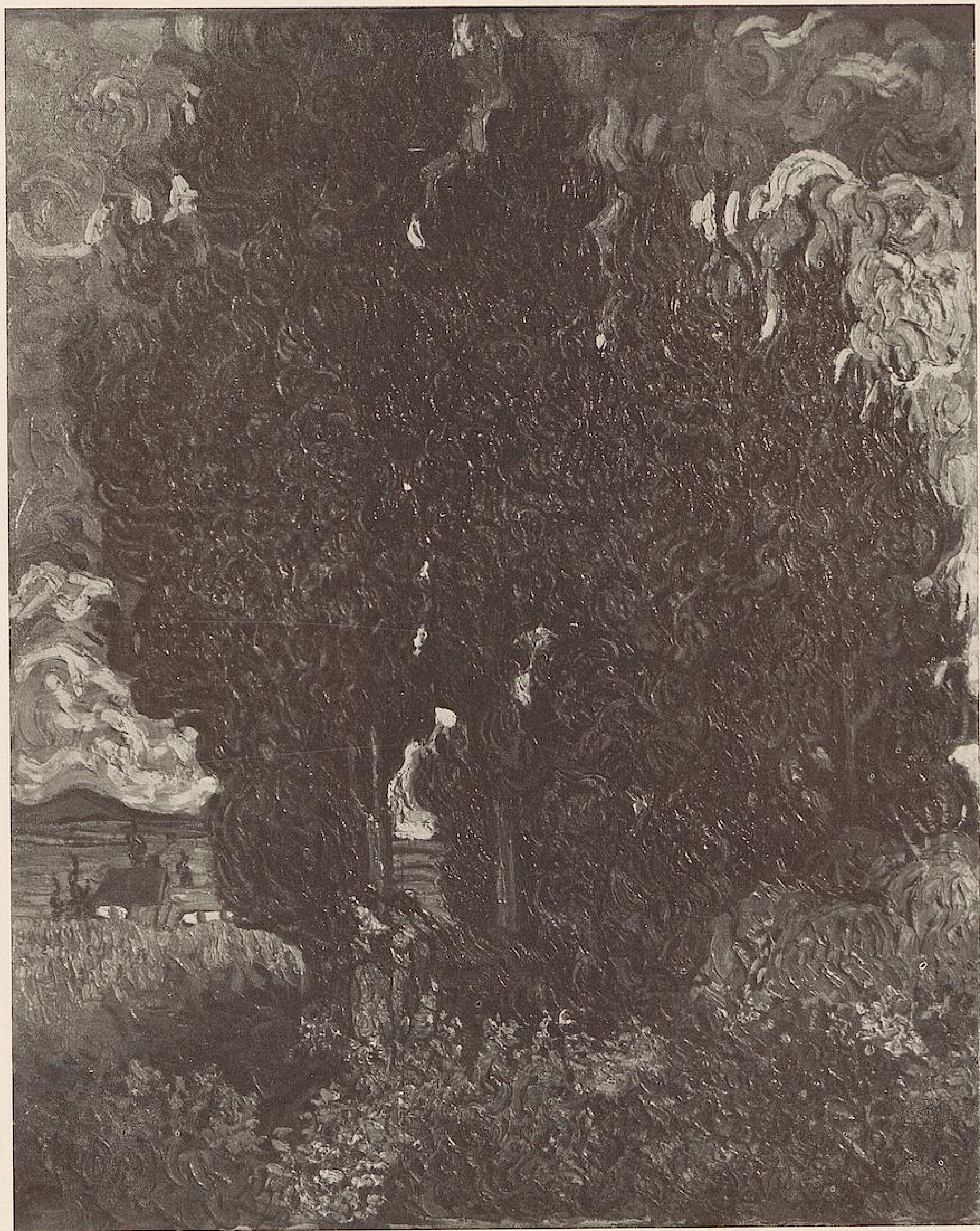
Im Mai 1922 fand auf Veranlassung von Mr. Felix Serret, dem Konservator der Städtischen Bibliothek, eine kleine Feier statt, bei der ein Gedenkstein an der Fassade angebracht wurde; die Inschrift lautet: „Der holländische Maler Vincent van Gogh wohnte in diesem Hause in den Jahren 1887 und 1888.“ Der Fehler in der Zeitangabe ist augenfällig: van Gogh lebte in Arles in den Jahren 1888 und 1889.



VINCENT VAN GOGH, NÄCHTLICHE STRASSE IN ARLES
SAMMLUNG KRÖLLER, HAAG

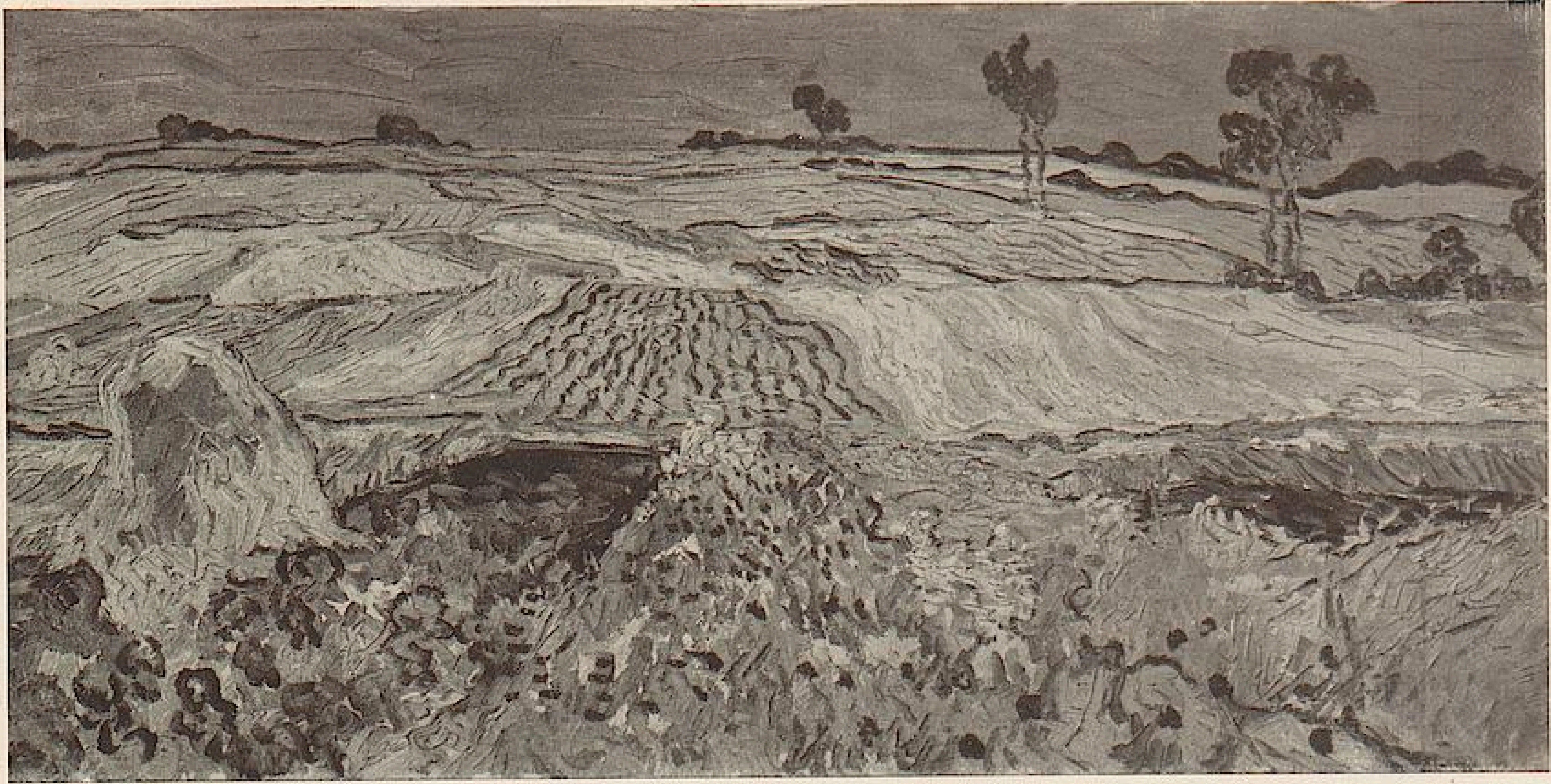
Ich versuchte noch etwas über einige in Arles zurückgelassene Bilder zu erfahren und hörte folgendes: Für Dr. Salles („welch erfreulicher Gegensatz zu den anderen hier“, schreibt Vincent einmal), mit dem er freundschaftlich verkehrte, hatte er ein Bildchen: „Blühende Geranien“, gemalt; dessen Tochter, an den Professor Lasargue verheiratet, verkaufte es für 200 fr. Ich sprach auch die Dame, der das Porträt „Kind mit einem Ring am Finger“ gehörte. Jahrelang hatte es sich in einer Rumpelkammer herumgetrieben, die Kinder hatten damit gespielt, so daß es einen tiefen Riß durch die eine Wange bekommen hatte. Ihrer Meinung nach war es ein abscheuliches Bild und niemand hätte ihr 2 fr dafür gegeben. Ein paar Jahre später erschien ein holländischer Sammler, der es für 15000 fr erwarb.

Aus dem Französischen von Margarete Mauthner.



VINCENT VAN GOGH, ZYPRESSENLANDSCHAFT

SAMMLUNG KRÖLLER, HAAG



VINCENT VAN GOGH, DIE EBENE VON AUVERS-SUR-OISE

DIE MODERNE GALERIE IN WIEN

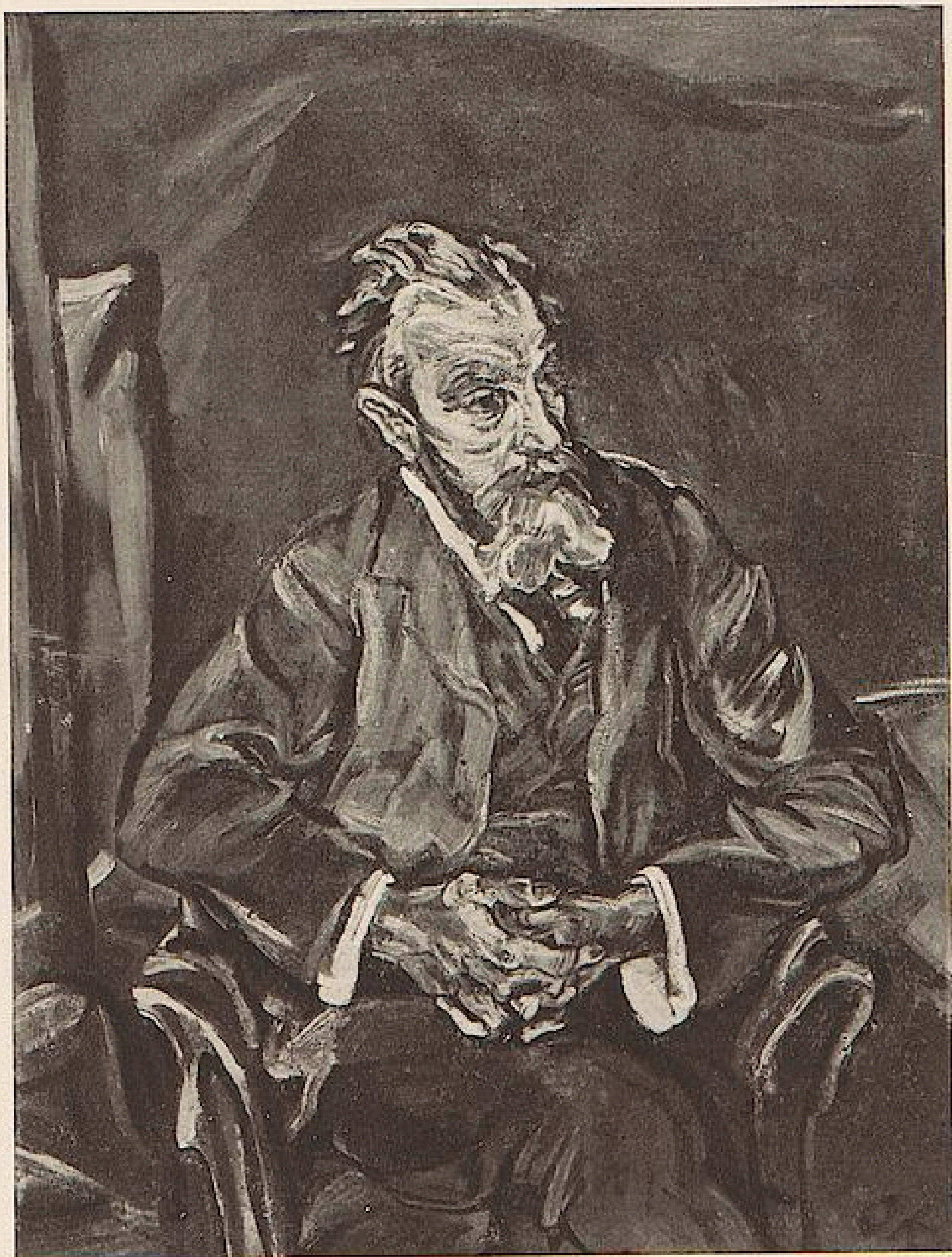
VON

HANS TIETZE

Die Direktion der österreichischen Galerie hat sich durch die Schaffung der beiden Museen in den Belvedereschlössern einen guten museumstechnischen Kredit erworben; das Barockmuseum gilt allgemein für ein besonders gelungener Versuch, Inhalt und Rahmen eines Museums zu künstlerischer Harmonie abzustimmen und auch in der Galerie des neunzehnten Jahrhunderts ist es vielfach geglückt, zwischen den gegebenen Räumlichkeiten und den in ihnen aufgestellten Kunstwerken eine Einheit herzustellen. Man durfte gespannt sein, wie Direktor Haberditzl den sprödesten Teil seiner dreiteiligen Aufgabe lösen, wie er die zeitgenössische Kunst zu der musealen Darstellung bringen werde, mit der sich das Programm der österreichischen Galerie rundet.

Das der neuen Galerie eingeräumte Gebäude, für dessen Adaptierung die Wiener Museumsfreunde den größten Teil der Mittel aufgebracht haben, ist die an das Barockmuseum anstoßende Orangerie des Belvedere; die Einbauten, die sie zu Wohnzwecken erlitten hatte, mußten entfernt, die Barockfassade zum Teil wiederhergestellt werden. Der gegenwärtige Galeriebau ist ebenerdig, kann aber ohne Schwierigkeit und ohne historisches Bedenken um ein Stockwerk erhöht werden, da das hohe Steildach ohnedies späte Zutat an Stelle eines ursprünglich flachen Abschlusses ist. Zusammen mit dem einen Flügel des unteren Belvedere, mit dem sie durch ein prachtvolles schmiedeeisernes Gittertor am Schloßhof, einer anderen Prinz Eugenschen Schöpfung, zusammenhängt, schließt die Orangerie einen Teil des Parkes ab, der in die neue Galerie einbezogen ist; mit diesem Statuengarten hat Haberditzl einen für seine Art wieder besonders charakteristischen glücklichen Griff getan. Der barocke Unterton ist festgehalten und zur Verstärkung moderner Wirkung verwendet; es wird nicht nur ein stimmungsvolles Ganzes geschaffen — im Sinn barocker Dekoration —, sondern gleichzeitig jede einzelne Figur durch Distanz und Atmosphäre gesteigert. Der Renoirschen Eva zum Beispiel, die in der Mitte eines Wasserbeckens aufgestellt ist — übrigens genau so, wie sie sich der Künstler selbst dachte —, ist dadurch die Plumpheit der Erscheinung gemildert, auch der „Freiheit" Maillols Schwung und Luftraum vermehrt; sonst stehen hier noch auf den Rasenflächen Meuniers Lastträger, Rodins Eva, Gauls Eselreiter, Hallers abessinischer Knabe, am Spalier der Einfassung Stursas Kauernde, als Blickziel beim Gartenende Müllners Reiter, also die künstlerisch am wenigsten bedeutende Figur am stärksten dekorativ verwertet. In dem geschlossenen Höfchen, das zwischen Garten und Galerie vermittelt, hat Anton Hanaks „letzter Mensch" den festen Halt bekommen, dessen die Figur bedarf.

Das Innere des Gebäudes umfaßt vorläufig elf Räume von meist bescheidenen Ausmaßen und einfacher Ausstattung, die Beleuchtung — die eigentliche Museumstugend — ist restlos zu loben; der quantitative und dekorative Effekt wurde wissentlich dem Vorzug aufgeopfert, wenig zusammengehörige und meist nicht umfangreiche Objekte, wie sie für die moderne Kunst charakteristisch sind, möglichst locker und gesondert unterbringen zu können. Die puritanische Strenge betont den Unterschied vom reichen Prunk der beiden anderen Häuser; in diesen wird das Gesicherte, Bleibende, Urteilsschwankungen mehr oder weniger Entrückte dargeboten, in einer modernen Galerie das Gleitende, Problematische, in stetem Fluß Befindliche. Dort unterstreicht die Aufstellung die Ständigkeit und Gültigkeit, hier die Beziehung zu noch unerstarrten Strömungen. Den vollständigen Gegensatz zum Museum würde die landläufige Ausstellung bilden, die einen Zufallsquerschnitt durch die tägliche Produktion legt; die neue Galerie möchte zwischen Museum und Ausstellung in der Mitte stehen, im Laufenden das Bleibende, im Durchschnitt die Auslese festhalten. Es ist klar, daß ein solcher Schwebezustand nur durch andauernde Korrekturen zu erzielen ist, die eine Halbpermanenz der Aufstellung zur Folge haben müssen; es ist in der Tat beabsichtigt, die Zusammensetzung des Schaumaterials partienweise zu wechseln, zumal des beschränkten Raumes halber ohnedies immer nur ein Teil der Bestände gleichzeitig gezeigt werden kann.



O. KOKOSCHKA, BILDNIS CARL MOLL

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Mit dieser Beweglichkeit hofft die Direktion über das Problem hinwegzukommen, das darin liegt, daß ihre Galerie einerseits eine moderne, anderseits eine österreichische sein soll; nicht daß dies ausschließende Eigenschaften sein müßten, aber es kreuzen sich dadurch zwei Sammelprinzipien, deren jedes allein genug Schwierigkeiten bietet. Man kann moderne Kunst so sammeln — wie etwa der Luxembourg —, daß man möglichst viel von der laufenden Produktion — in einer gewissen Qualität — sicherstellt und es der Zukunft überläßt, daraus die definitive Auswahl zu treffen; oder man kann sich entwicklungsgeschichtlich einstellen und die aufeinanderfolgenden Richtungen mit ihren Spielarten darstellen, so daß bei Geschicklichkeit und Konsequenz — wie z. B. in Mannheim oder Hannover — gewissermaßen ohne bewertende Stellungnahme ein schichtenweiser Aufbau der modernen Kunstbewegung entsteht; oder endlich man versucht, in der Fülle des täglich Erscheinenden die bleibenden Werte zu erkennen, also jene qualitative Auslese vorwegzunehmen, die die anderen Methoden der Zukunft anheimstellen. Die österreichische Galerie hat sich für diesen, den verantwortungsvollsten Weg entschieden, ohne doch ganz auf die anderen zu verzichten oder verzichten zu können. Infolgedessen gibt es eine Reihe von Werken, die nur als Vertreter der Durchschnittsproduktion eine Art statistischen Interesses beanspruchen können; vielleicht befinden sich unter diesen unbekannten Soldaten, die so zufällig zu einem musealen Denkmal gekommen sind, ein paar Anwärter auf Generalstabsposten, im ganzen sind sie meist über dieses hoffnungsvolle Alter hinaus und werden es wohl gerade diese sein, die am raschesten anderen — vielleicht ebenso Unbekannten — werden weichen müssen. Dem Gesichtspunkt des Entwicklungsgeschichtlichen ist durch die starke Berücksichtigung Gustav Klimts besonders Rechnung getragen; ihm ist ein großer Raum gewidmet, der vielleicht durch eine noch monumentalere Gestaltung noch deutlicher als einer der bleibenden Pole dieser Galerie charakterisiert werden konnte. Klimt ist — Führer und Verführer einer Generation — ein unentbehrliches Hauptstück des Wiener Kunstwesens an der Wende des neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert; jede Selbstrechenschaft, die ein solches Museum doch ist, muß eine solche Tatsache ersten Ranges gebührend festhalten. Und ebenso hat Egon Schiele, Verheißung für alle und teilweise Erfüllung nur für Wien, hier Anspruch auf einen bevorzugten Platz.

Damit ist an die andere, die österreichische Bindung dieser Galerie erinnert; es ist die Stelle, an der man die österreichische Kunst von heute kennen lernen soll. Mit jenem Prinzip der qualitativen Auslese kombiniert heißt das, jene österreichische Kunst, die beanspruchen kann, den besonderen und bleibenden Anteil Österreichs an der ganzen Kunst der Gegenwart darzustellen. Um nicht des Maßstabs verlustig zu gehen, muß man ihre Leistungen mit den besten anderer Völker vergleichen können; die Auswahl dieser ist



A. MAILLOL, DIE GEFESSELTE FREIHEIT. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

fast noch schwerer zu treffen als die jener, denn hier soll das international Wertvolle im Extrakt gegeben, aber auch die Forderung unmittelbarer Lebendigkeit erfüllt werden. Wenn hier zum Beispiel die deutsche Malerei im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts fast nur durch die Gruppe Liebermann — Corinth — Slevogt vertreten wird, so ist damit gewiß eine hohe Qualität gewonnen, aber wird dadurch jenes Vergleichsobjekt gefunden, an dem sich die Leistung von Künstlern messen läßt, die ein bis zwei Generationen jünger sind? Der absichtliche Verzicht auf die expressionistischen Maler — von denen die Galerie sogar einiges in ihren Depots besitzt — und vollends auf jüngere Künstler, ist eigentlich ein Bekenntnis, daß hier — wegen allzugroßer Nähe — jene Auswahl des Bleibenden nicht getroffen werden kann, die bei der österreichischen Malerei dennoch bis auf den heutigen Tag versucht wird. Für diese besteht also ein Sondermaßstab, der nicht umhin kann, ein wenig gefährlich zu sein. Die einseitige Vertiefung in ein lokales Gebiet kann zur Überschätzung des Lokalen führen; hier aber war eine Kunstprovinz, nicht eine Provinzkunst zu zeigen.

Hier trotz mancher Konzession und Einseitigkeit im wesentlichen stark geblieben zu sein, ist wohl das Hauptverdienst der Galeriedirektion; sie bringt, was ihr Eigenart und Eigenwert der österreichischen Kunst von heute gegenüber allen anderen nationalen Richtungen zu sein scheint, mit kräftigen Strichen heraus. Ihr Bild stützt sich in der Malerei hauptsächlich auf Kokoschka, Kolig, Wiegele, Faistauer, Böckl, weiter auf Andersen, Frankl, Dobrowsky; daß Künstler wie Floch oder Merkl fehlen, macht die Darstellung zu einseitig auf den Naturalismus gerichtet. Die Plastik steht auf Hanak, Barwig, Ehrlich, Humplik.

Am deutlichsten tritt die österreichische Note in der Malerei zutage, wo über das Klimtsche Zwischenspiel hinweg die bodenständige Farbensinnlichkeit und alterzogene Farbenkultur sich wieder entfalten. Darüber hinaus macht sich in den vier zuerst Genannten — die 1911 gemeinsam ihren ersten Schritt in die Öffentlichkeit unternommen haben — eine Gemeinsamkeit des Schicksals und der geistigen Haltung geltend, die vielleicht auch als ein österreichischer Zug gedeutet werden darf.

Sie sind darin verschieden, daß bei Kokoschka dem Wiener, die Begabung mehr im Wienerisch-Venezianischen, bei den anderen mehr im Alpenländisch-Barocken wurzelt (dem Kolig, gebürtiger Mährer, übrigens erst im Zug seiner Entwicklung eingewachsen ist); aber es verbindet sie stärker, daß über ihre starken Begabungen in der kritischen Stunde des Reifenwollens jenes Erlebnis des Krieges eingebrochen ist, über das keiner von ihnen unbeschädigt hinweggekommen ist. Bei allen vieren haben die Vorkriegsbilder, die in der Galerie überwiegen — Kokoschkas Stilleben mit dem Hammel, Faistauers großer Akt, Wiegeles Akte im Walde, das in „Kunst und Künstler" bereits abgebildet war —, eine unbekümmerte Frische und einen zugreifenden Mut, die sie den späteren Werken gegenüber einheitlicher und zwingender macht. Kokoschka und Faistauer, die zarter und nervöser erscheinen, haben den Schlag besser verwunden; dennoch liegt Kokoschkas Ins-Breite-Wuchern, Faistauers wehleidig verliebter Hingabe an die Dinge, die er malt, eine ähnliche Müdigkeit zugrunde wie der Neurasthenie Koligs und Wiegeles, die ihnen das Vollenden abwürgt. Ihre letzten Werke sind Tragödien. Koligs großes Familienbild mit prachtvollen Teilen, im Ganzen im Formlosen erstickend und Wiegeles Gruppenbildnis, stellenweise schwer von süßer Reife und dennoch ein Torso, an dem die Kraft des Künstlers gescheitert ist. Ein Bruchstück voll ergreifender Wehmut und verletzender Fragmentarik, wie es eigentlich nur Tod oder Zusammenbruch zu rechtfertigen vermögen. Niemand in der Welt kann vielleicht heute ein solches Bild malen; aber auch Wiegele kann es leider nicht.

Eine schwere Melancholie liegt über dieser Generation der Künstler zwischen vierzig und fünfzig; sie machten die Krise der reifen Männlichkeit — zwischen der Sieghaftigkeit begabter Jugend und der schonungslosen Selbstgenügsamkeit des Alters — schwerer durch als andere vor ihnen und neben ihnen. Sie treten in die Phase der Wirkung ins Breite, die dem Mann die natürliche Aufgabe ist, mit einer

ins Tiefste getroffenen Menschlichkeit und mit einer am vollen Ausreifen gehinderten Begabung heran. Vielleicht kann nur, wer sich ihnen im Alter und Lebensweg nahefühlt, ganz erfassen, wie tief und reich sie österreichisches Schicksal verkörpern.

Die wenigen Jahre, die er jünger ist, haben Böckl vor dem Geschick der Älteren bewahrt; er ist als Maler ein Nachkriegssohn. Sein ungebrochenes Lebensgefühl hat die Urkraft seiner Kärntner Heimat; die schwere Sicherheit, mit der er seinen Weg geht, gibt das Zutrauen, daß ihn nichts davon abdrängen wird. Die Festigkeit, mit der die Österreichische Galerie für ihn eintritt, ist deren bester Dienst an der österreichischen Moderne; aus gesichertem Besitz das Beste zu erküren, ist Altersweisheit, aber auf Werdendes — trotz allem — die Hoffnung zu setzen, die jedes neue Geschlecht für sich fordert, ist Beweis von Jugend.



WILLIAM MERRIT CHASE, DUVENECK IN SEINEM ATELIER

DIE BEIDEN BEFREUNDETEN AMERIKANISCHEN MALER CHASE UND DUVENECK GEHÖRTEN DEM LEIBLKREIS IN MÜNCHEN AN, BEVOR SIE WIEDER NACH AMERIKA ZURÜCKKEHRTEN. DIESES BILD IST AUFSCHLUSSREICH FÜR BEIDE – UND AUCH FÜR KUNSTSCHULBETRIEB UND ATELIERROMANTIK IN AMERIKA. CHASE STARB 1916

ALTE UND NEUE BAUKUNST

VON

WOLFGANG HERRMANN

Baukunst ist Mode geworden. Gewiß — und das wurde schon oft gesagt — bedeutet dies eine Gefahr für den neuen Baustil. Aber schließlich auch nur dann, wenn es modischer Snobbismus ist, der die Baukunst plötzlich in den Mittelpunkt eines oberflächlichen Interesses stellt. Wenn aber ernsthaftes Verständnis und freudiges Gefühl an der Schönheit und dem Wert der Baukunst sie populär macht, wenn weite Schichten ihre Entwicklung verfolgen, das Verlangen haben, Kritik zu üben und Kritik zu hören, so stellt es eines der ersten Anzeichen für die Verwurzlung des neuen Stils in der gesamten Kultur dar.

Ein solches weitgehendes Interesse, gewissermaßen eine Mitarbeit auch der nichtfachlichen Welt, hat nie geschadet. Der Barock mit seiner überaus starken baukünstlerischen Produktivität ist ein Beispiel dafür. Denn auch im achtzehnten Jahrhundert fand dieses Laieninteresse seinen Niederschlag in einer reichen Literatur — es wurde damals fast so viel geschrieben wie gebaut — und so wäre es wohl auch heute verkehrt, aus dem Vorhandensein einer theoretisierenden und beschreibenden Architekturliteratur ohne weiteres auf die Impotenz der lebendigen Architektur zu schließen.

Allerdings blickten diese Zeiten nur höchst selten auf Vergangenes zurück. Die rein historisierende Einstellung des neunzehnten Jahrhunderts ist offensichtlich gefährlich gewesen, aber dies berechtigt durchaus noch nicht zu der Verdammung jeder historischen Einstellung überhaupt. Vergangenes ist vergangen, von vergangenen Zeiten wirkt auf den schaffenden Künstler nur noch das wenige ihm Verwandte und von diesem nur das Beste. Was soll — so könnte es scheinen — denn eine historische Interpretation, eine Wiedergabe der Entwicklung vergangener Kunstepochen überhaupt noch für einen Sinn haben? Sinnlos ist sie jedoch nur, wenn sie rein historisierend ist, wenn das einzige Ziel die photographische Wiedergabe dieses Ablaufs ist. Wenn aber versucht wird, mit den Mitteln der Kunstwissenschaft aus den Kunstwerken heraus den Kampf, die Spannung, die Erschlaffung, das Wiederaufleben wiederzugeben — den ewigen Kampf um das Ideal des reinen Kunstwerkes, der ewig ist und zu allen Zeiten verschieden versucht wurde, dann hat Historie einen Sinn — den Sinn, einer auch kämpfenden Gegenwart die Wege einer Vergangenheit darzulegen. Mögen diese Wege heute ganz andere, ganz neue sein, der Kampf und auch das Ziel, um das es geht, sind die gleichen.

Den Versuch, einen kunstgeschichtlichen Vorgang so wiederzugeben, hat vor kurzem Fritz Stahl in seinem letzten kleinen Werk über Paris gemacht. Er gibt keine im rein Stilistischen steckengebliebene Kunstgeschichte der Stadt, sondern läßt ihr Werden und Wachsen durch die Jahrhunderte hindurch, diese eigenartige Konsequenz ihrer Entwicklung, die Widerstände und ihre Überwindung wieder aufleben an Hand der Bauten, Straßen und Plätze, die das Gesicht von Paris ausmachen. Getragen von einer tiefen Liebe zu dieser Stadt bringt er dem Leser ihre unvergleichliche Schönheit in einer Weise nahe, die fast den Zweifel an ihrem vorbildlichen Wert verstummen läßt. Denn diese rein formal schöne Stadt — und ebenso das Stahlsche Buch — sind im Grunde der neuen Baukunst gefährlich. Unvergleichlich schön ist Paris, aber wir sind heute weit ab von dieser nur ästhetisch-formalen Lösung des Städtebaus. Vorbildlich für uns ist die Konsequenz der in Paris durch Jahrhunderte durchgeführten städtebaulichen Ideen — gefährlich und geistlos ist es aber, wenn ihre formale Durchführung in Städten des zwanzigsten Jahrhunderts zum Vorbild genommen wird. Amerika — allmächtig in den Mitteln — ist auf dem besten Wege, seine künstlerisch wie ökonomisch gänzlich anderen Bedingungen unterworfenen Großstädte in ein dimensional vergrößertes Paris zu verwandeln. „Eine Stadt als Kunstwerk" — der Untertitel des Stahlschen Buches — kann nie, auch nicht in seinen Teilen, wiederholt werden.

Es ist dies nur ein Symptom von der Unausgeglichenheit, dem Zwiespalt, an dem Amerika leidet. Zwiespältig deswegen, weil ein Land, das fast gar keine künstlerische Tradition besitzt und dessen geistige Einstellung eminent kunstfeindlich ist, mit allen Mitteln versucht, eine Kunsttradition gewissermaßen nachträglich zu schaffen, nachträglich sich aufzupfropfen. Und Europa wiederum krankt an der — leider zum toten Ballast gewordenen — künstlerischen und kulturellen Tradition, die es mit dem modernen Leben nicht in Einklang bringen kann. Europa blickt nach Amerika, dessen scheinbar ähnlich gearteten, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen ausgestatteten Zwiespalt es fühlt.

Und doch wird „Europa... fernere Weltgeltung nur haben, wenn es sich auf seine eigentlichsten Grundlagen zurückzieht". Das ist der Mahnruf eines unserer klügsten Architekten, Erich Mendelsohn. „Rußland — Europa — Amerika" (Berlin 1929) heißt sein neues Buch, eine Art Fortführung des älteren Werkes „Amerika". In knappen, ein wenig zu sehr vereinfachten Antithesen und in schönen, genau auf den Text berechneten Abbildungen werden Rußland und Amerika, die beiden Antipole, einander gegenüber gestellt — „Das Irdische und das Göttliche" —, beider Mängel klar erkannt und Europas Mittlerrolle gefordert. „Zwischen diesen beiden Willenspolen, Amerika und Rußland, wird Europa vermitteln, wenn es sich auf sich selbst besinnt und sich solidarisch verkettet, wenn es Maß hält, Idee und Gehirn, Geist und Verstand zum Ausgleich bringt."

Noch immer aber überwiegt die Meinung, unsere Entwicklung sei der amerikanischen gleichgeartet, wenn auch zurückgeblieben. Und während es das einzige Vernünftige wäre, die ganz einzigartigen europäischen Verhältnisse und die europäische Kultur zu stärken, zu stützen, zu betonen, werden alle Wege geebnet, um — eine Unmöglichkeit — eine amerikanische Entwicklung zu beschleunigen.

Deshalb ist es ein großes Verdienst von W. C. Behrendt, daß er die Erfahrungen seiner amerikanischen Studienreise über „Städtebau und Wohnungswesen in den Vereinigten Staaten" in einem Buch niedergelegt hat. Die ungeheuerlichen Mängel auf diesen Gebieten werden — belegt durch



AIX-EN-PROVENCE-STRASSENBILD

AUS MARTIN HURLIMANN: FRANKREICH. VERLAG ERNST WASMUTH, BERLIN

ein reiches statistisches Material — hervorgehoben, Mängel, deren Ursprung in einer gewissenlosen, echt amerikanischen Baupolitik liegt und die, wie Behrendt sehr eingehend zeigt, letzten Endes auf die besonderen ökonomischen Verhältnisse Amerikas zurückzuführen sind. Sie wiederum erst führten das künstlerische wie städtebauliche Chaos herbei. Man lernt die fast vergeblichen Versuche Amerikas kennen, diesem Chaos zu steuern. Dazu sind Geldmittel nötig, die Europa nie aufbringen kann. Das Behrendtsche Buch deckt in objektivster Weise die Fehler auf, aus denen Europa lernen kann.

Getragen von dem gleichen Verantwortungsbewußtsein ist eine kleine Schrift des gleichen Verfassers: „Der Sieg des neuen Baustils." Es wird keine billige Propaganda für eine neue Kunstrichtung getrieben, sondern in klarer, allgemein verständlicher Form gewissermaßen eine Einführung in die Grundlagen und die Ziele der neuen Baukunst gegeben — eine Einführung, die durch die vorurteilsfreie Darstellung auch für den, der diesen Problemen näher steht, lesenswert ist.

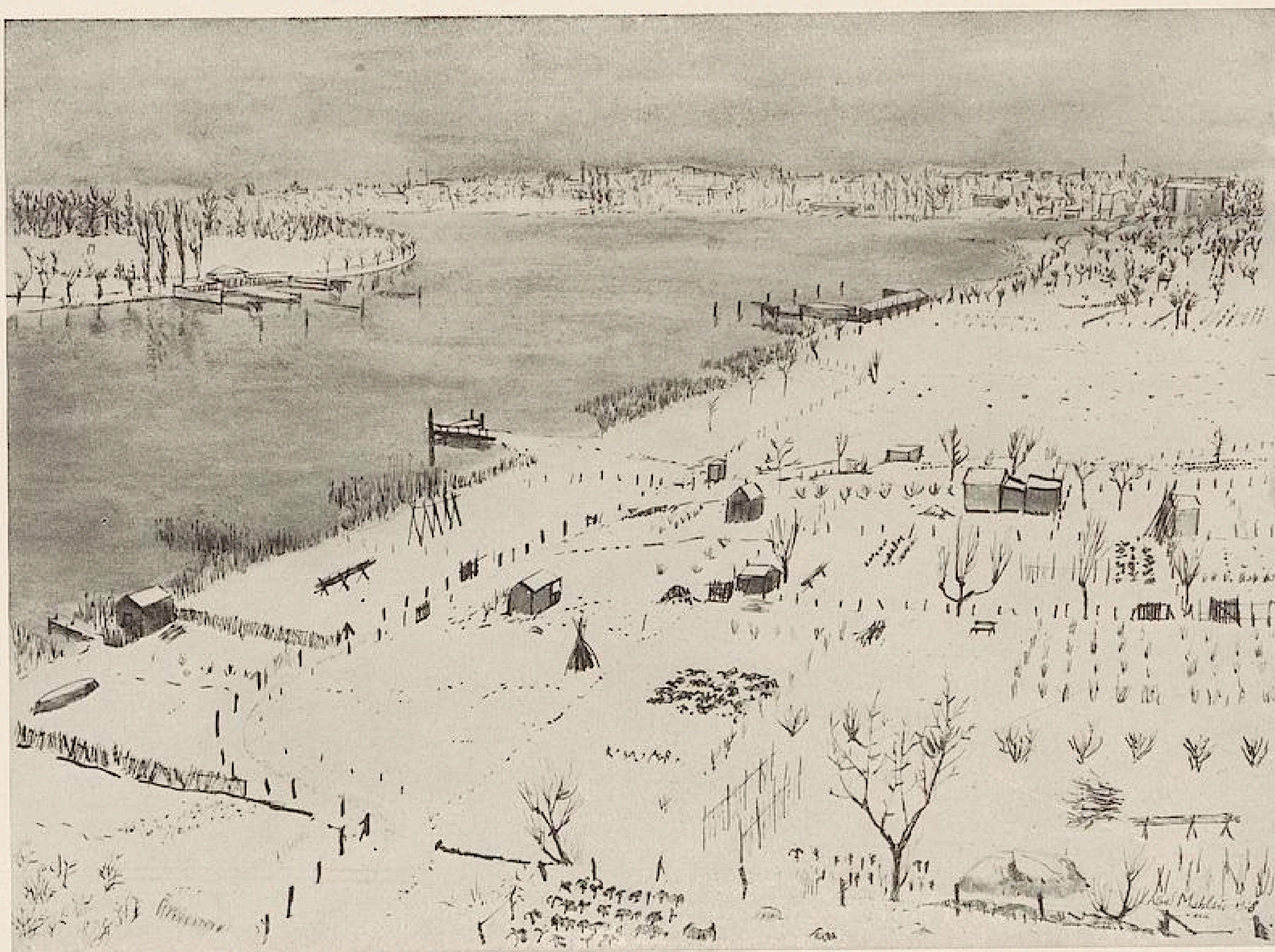
Wer aber sich eingehender mit den neuen Problemen moderner Architektur auseinandersetzen will, der muß die Gestaltungsmöglichkeiten und die spezifischen Eigenschaften des neuen Baumaterials, des Beton, kennen. Als vorbildlich ist hier das Buch von J. Vischer und L. Hilberseimer: „Beton als Gestalter" (Stuttgart 1928) zu empfehlen, das nicht nur die großen in Beton ausgeführten meist technischen Bauten, wie Hallen, Brücken, Lagerräume, Silos, in guten Abbildungen vorführt — und zwar darunter eine große Anzahl neuer, meist unbekannter Bauten —, sondern auch in einem von Hilberseimer, dem leider in der eigenen Stadt zu wenig beschäftigten Berliner Architekten, verfaßten Text Grundlegendes sowohl über die Konstruktionsweise des Betons, als auch über die durch dieses Material bedingte Neue Baukunst vermittelt.

Eine Art Abbildungsband zu der kleinen Einführungsschrift von Behrendt stellen die Blauen Bücher des Verlages Langewiesche dar, deren letzte Bände die „Deutsche Baukunst der Gegenwart" behandeln. Die von Müller-Wulckow vorzüglich bearbeitete Reihe liegt jetzt vollständig vor. Der erste Band führte die Bauten der Arbeit vor, die beiden letzten zeigen die „Wohnbauten und Siedlungen" und die „Bauten der Gemeinschaft". Die Einteilung nach Stoffgruppen ist ein glücklicher Gedanke und gerade der letzte Band bietet mit den in diesem Verlage ja selbstverständlich hervorragend guten Abbildungen von Krankenhäusern, Schulen, Theatern, Kinos, Sportbauten, Kirchen, Festhallen reiche Anregung. Diese Bände illustrieren aber auch die Einsicht W. C. Behrendts, daß es sich auch heute noch nur um „Etappen auf dem Wege der Gestaltfindung" handelt, aber allerdings um Etappen, die den Weg schon klar erkennen lassen.

Schwanken und Unsicherheit auf diesem Wege sind allen Übergangsepochen eigen. Es wäre darum eine schöne Gelegenheit für den Kunsthistoriker gewesen, die Kämpfe, Mißgriffe und den schließlichen Sieg der Baukunst eines in den Grundbedingungen unserer Zeit ähnlich gelagerten Jahrhunderts zu zeigen. Karl Horst geht in seiner „Architektur der deutschen Renaissance" (Berlin 1927) an dieser verlockenden Möglichkeit leider vorbei. Gewiß sind formal die Werke beider Epochen grundverschieden, aber gerade heute ist ja auch eine Beeinflussung durch formale Elemente schädlich (und wohl auch unmöglich), — nützlich ist nur die vom Historiker nahegebrachte Erkenntnis einer verwandten geistigen Einstellung. Horst beschränkt sich darauf, die deutsche Eigenart dieses Stils darzulegen und seine relative Unabhängigkeit von Italien, wodurch er im Gegensatz zu vorangegangenen Schriften steht. Aber trotzdem er wie wohl kein anderer ein Kenner dieser Baukunst ist, bleibt er doch im Zusammentragen vieler an sich interessanter Einzelfarben stecken, ohne einen den Laien wie auch den Kunsthistoriker gleicherweise interessierenden Gesamtüberblick zu geben.

Es mag sein, daß die Vorarbeiten dafür fehlen. Die sogenannte „Deutsche Renaissance" der achtziger Jahre war auch für die historische Forschung wenig fruchtbringend. Dazu kommt, daß diese unglücklichste aller Stilbewegungen den Geschmack für die echten, alten Bauten verdorben hat. Wir wären berechtigt, diese Baukunst als nationale deutsche Kunst zu lieben — wie Horst dies in seinem Buch darlegt —, sind aber heute noch weit davon entfernt. Ganz im Gegensatz zu Frankreich, wo gerade diese Epoche in der Kunstforschung ganz besonders gepflegt wird. Allerdings besitzt die französische Architektur des sechzehnten Jahrhunderts, getragen vor allem von den großen Schloßbauten, einen monumentalen Zug, der der bürgerlichen deutschen Baukunst oft fehlt. Ein Werk wie „Les chateaux de la renaissance" von Francois Gebelin — um nur eines der vielen ähnlichen in den letzten Jahren in Frankreich erschienenen Werke zu nennen — besitzt Deutschland nicht. Auf einem hauptsächlich das Verhältnis der französischen Architektur zur italienischen und antiken behandelnden Teil folgen die sehr gründlichen Einzelmonographien aller in guten Lichtdrucktafeln wiedergegebenen Schloßbauten. Derartige Werke wären auch in Deutschland als Vorarbeit nötig, ehe man daran gehen könnte, eine Zusammenfassung zu schreiben, wie es zweifellos die Absicht von Horst war.

Renaissanceschlösser, romanische und gotische Dome, barocke Schloß- und Adelsbauten stehen nebeneinander. Sie machen, zusammen mit der Landschaft, das Gesicht des Landes aus. Martin Hürlimann gibt in seinem in der Reihe des Orbis Terrarum erschienenen Buch „Frankreich" auf diese Weise das Bild unseres Nachbarlandes. Gewiß — auch die Kamera ist subjektiv und die Bände leiden darunter, daß durch den Wunsch nach möglichst malerischen Aufnahmen die Gegensätze zwischen den einzelnen Ländern verwischt werden, aber trotzdem bringt dieses Buch Land und Landschaft näher. Man lernt das Land Frankreich ein wenig kennen. Und das ist nötig, um aus Vergangenem Nutzen für das Neue ziehen zu können. Denn es ist die gleiche Erde und es sind die gleichen Kräfte, die Altes und Neues hervorbringen.



ALFRED MAHLAU, WINTERLANDSCHAFT BEI LÜBECK. FARBIGE ZEICHNUNG

ARBEITEN VON ALFRED MAHLAU

VON

WALTER PAATZ

Alfred Mahlau, der Lübecker Maler und Graphiker, hat während des vergangenen Sommers in Cassis an der südfranzösischen Küste gelebt. Die Arbeiten, die er von dort mit heimbrachte, verdienen es, bekannt zu werden.

Es ist die Objektivität des echten Künstlers, die den vornehmsten Zug im Charakterbilde Alfred Mahlaus ausmacht. Er vermag die Dinge mit einer Hingabe anzuschauen, die ihn sich selbst vergessen und ganz in seinem Gegenstand aufgehen läßt. Er schildert die Welt so klar und frisch, als spiegele sie sich in seinen Augen zum ersten Male.

Die ehrfürchtige Naturschilderung seiner Blätter ist von der Art des siebzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Die Darstellungsmittel tragen ein sehr individuelles Gepräge. Linie und Punkt, mit dem Pinsel bisterbraun aufgetragen, erhalten sich in abstrakter Reinheit selbst bei innigster Verflechtung. Bald herrschen sie allein, bald sind sie durch zarte Farben — Aquarell und Kreide — ergänzt. Die Gestalt, die sie jeweils annehmen, empfängt ihr Gesetz stets von der Eigenart des darzustellenden Gegenstands. Eine innige Hingabe an die Natur hat Alfred Mahlau einen großen Reichtum an Darstellungsmitteln an die Hand gegeben.

Nach seiner Rückkehr aus Frankreich hat der Künstler die heimatliche Landschaft Lübecks unter der Einwirkung des Winters geschildert. Diese Arbeiten haben lediglich eine intime Gegenständlichkeit mit denen aus Cassis gemein. Durch Luft und Schnee und Eis und Wolken lassen sie unmerklich die Elemente miteinander verschmelzen, die auf den Mittelmeerbildern kräftig voneinander gesondert und wie mit Händen greifbar nebeneinander hingestellt worden sind. Sie sind so nordisch wie jene südlich sind.



ALFRED MAHLAU, SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT
FARBIGE ZEICHNUNG

KUNSTGESCHICHTE IN RUSSLAND

VON

VITALE BLOCH

Das Hauptunglück der russischen kunstgeschichtlichen Forschung besteht darin, daß sie zu einer akademischen Disziplin geworden ist.

Bei dem unüberwindlichen Drange eine „wirkliche", mit den anderen akademischen Geisteswissenschaften gleichberechtigte Disziplin zu werden, droht unserer Kunstforschung die Gefahr, sich aus einer die Kunst behandelnden in eine gegen die Kunst gerichtete oder die Kunst ignorierende Wissenschaft zu verwandeln.

Anmerkung der Redaktion: Max J. Friedländers Buch „Echt und Unecht", das 1928 im Verlag Bruno Cassirer, Berlin, erschienen ist, wurde von Vitale Bloch ins Russische übersetzt und ist vom Petropolis-Verlag A.-G. Berlin, herausgegeben. Dieses ist ein Teil des Vorworts, das der Übersetzer dem Buch geschrieben hat.

Darüber sollte vor allem die sogenannte „Moskauer Schule" nachdenken, weil in Leningrad die kunsthistorische Tätigkeit einen anderen Charakter hat und mehr im Zeichen der Museumsarbeit steht.

Der augenfälligste Grund für die Verschiedenheit der Kunsttraditionen und Ideale beider Hauptsädte — sowohl in der alten, wie in der modernen Kunst — besteht zweifellos darin, daß Leningrad ein so einzigartiges Museum wie die Eremitage besitzt, während in Moskau bis in die letzte Zeit keinerlei nennenswerte Sammlung der alten westeuropäischen Kunst vorhanden war.

Der unmittelbare und ständige Kontakt mit Kunstdenkmälern bewirkt ein lebendigeres und persönlicheres Verhältnis, als es das Lesen von Büchern, das Durchblättern von Tafelwerken und „die Träume von Italien" vermitteln können. Das Fehlen der Originale verursacht leicht eine Verzerrung der Perspektive und begünstigt das Anschwellen der „Methodologie" und „Theorie" der Kunst.

Das ist eben der wunde Punkt der Moskauer Schule. Den Moskauer Kunstkennern fehlt die unmittelbare Betrachtung der Kunstwerke, sie sind gezwungen, ihre Kenntnisse aus zweiter Hand zu schöpfen, aus den von ihnen überschwenglich geschätzten Büchern eines Wölfflin, Spengler, Dvořák, Pinder. Sie geben sich von der Unproduktivität ihrer Anstrengungen keine genügende Rechenschaft. Sie haben keine Möglichkeit, sich mit den Werken eines von ihnen behandelnden Meisters oder Zeitalters erschöpfend vertraut zu machen, und beeilen sich mit um so größerem Leichtsinn, kategorische Sätze, synthetische Urteile und Stilgesetze aufzustellen. Die deutsche Gelehrsamkeit imponiert ihnen außerordentlich.

Den Universitätsgelehrten der Moskauer Richtung müssen die Kenner und Kunstliebhaber Leningrads gegenübergestellt werden. Diese setzen sich hauptsächlich aus Beamten der Eremitage zusammen oder stehen in irgendwelcher Beziehung zu dieser Kunstsammlung. Als Praktiker, die die ihnen anvertrauten Kunstschätze betreuen, finden sie manchmal keine Zeit für „wissenschaftliche Arbeit" und haben wenig Gemeines mit ihren Moskauer Kollegen. In der Mehrzahl der Fälle verhalten sie sich methodologischen Fragen gegenüber gleichgültig, finden keinen Geschmack an Theorien, sondern ziehen es vor, sich auf die eigenen Augen und den eigenen Instinkt zu verlassen.

Der alte Antagonismus zwischen Moskau und Leningrad ist somit ein Gegensatz zwischen einem Gelehrten und einem Museumspraktiker, wie wir ihn auch in Westeuropa in mannigfaltigen Variationen beobachten können.

Das Beispiel Friedländers ist in hohem Maße lehrreich für die junge russische Kunstwissenschaft, die zu abstrakten Deduktionen neigt und dem Kennertum fremd ist, und die sich nicht genügend bewußt ist, daß nur im unmittelbaren Kontakte mit dem Kunstwerk, in dem Erfassen seiner einmaligen Individualität, in der Enträtselung seiner Anonymität die letzte Rechtfertigung und die höchste Forschungsfreude des Kunstwissenschaftlers besteht.



JAN STEEN, ESTHER UND AHASVER
AUSGESTELLT IM REICHSMUSEUM, AMSTERDAM

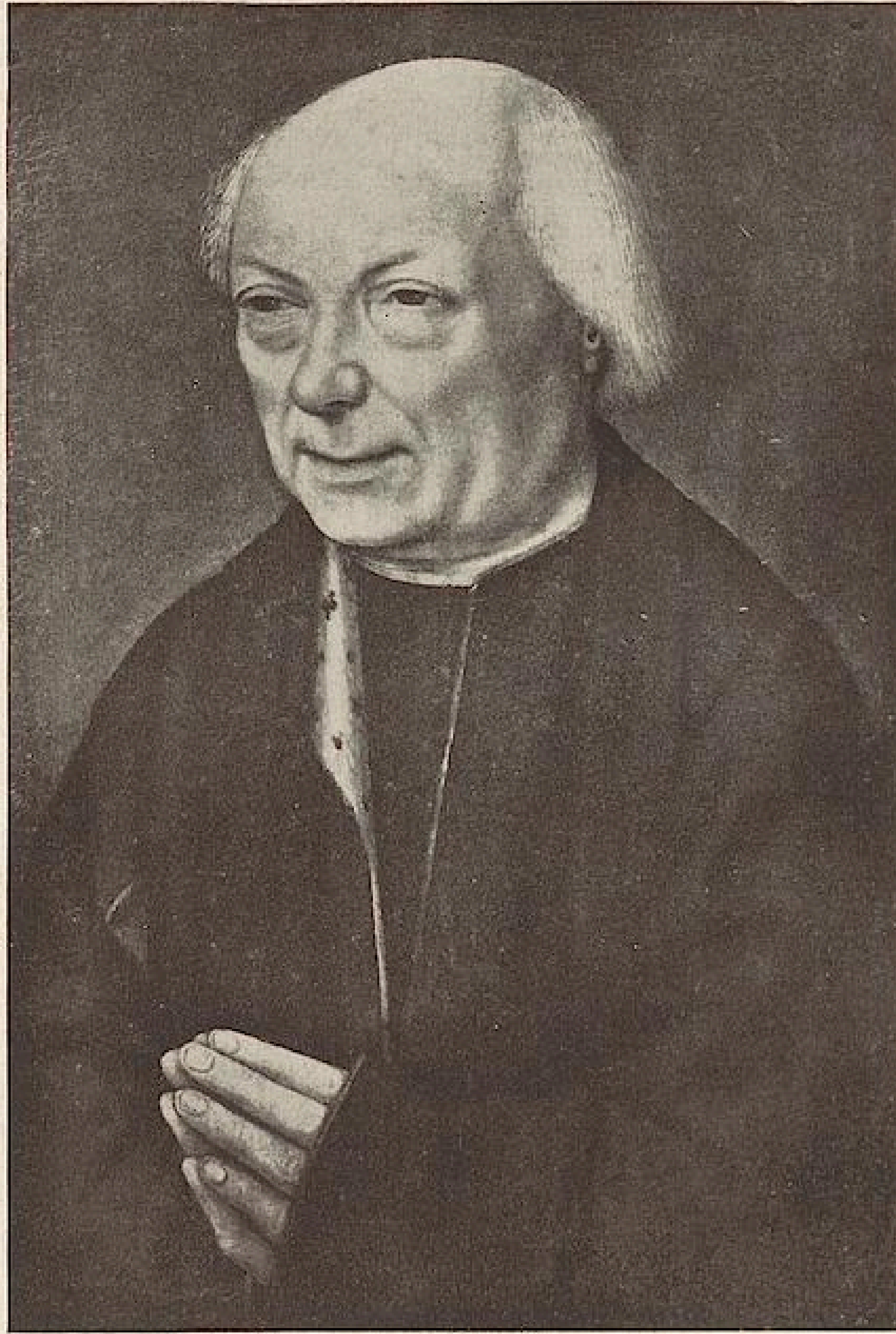
AUSSTELLUNG ALTER KUNST IN AMSTERDAM

VON

WERNER R. DEUSCH

Der rechts gelegene Lichthof des Amsterdamer Rijksmuseums scheint für einige Wochen in die „Kunst- und Wunderkammer" eines prachtliebenden und geschmacksbegabten Sammlers und Kunstliebhabers verwandelt zu sein: in einer umfangreichen, von Direktor Schmidt-Degener in vorteilhaftester Weise aufgestellten Schau gibt die „Vereeniging van Handelaaren in Oude Kunst in Nederlanden" in einer augenfälligen, äußerst reizvollen „Statistik" einen Überblick über Umfang, Gesichtskreis und Charakter des holländischen Kunsthandels und seiner Entwicklung in den letzten Jahren. Es handelt sich also nicht um eine Verkaufsausstellung, sondern um eine Veranschaulichung alles dessen, was in der letzten Zeit durch Vermittlung des holländischen Kunsthandels in festen Besitz übergegangen ist, und so finden wir neben den repräsentativsten Stücken der Kunsthandlungen selbst eine große Anzahl der bedeutendsten Werke von Privatsammlern und öffentlichen Museen zur Verfügung gestellt. Eine Atmosphäre höchster Kultur und vollendeten Geschmacks herrscht in der Ausstellungshalle, die, durch künstliche Zwischenwände geschickt in kleinere Raumpartimente zerlegt, die ausgestellten Werke nach rein künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten unter Vermeidung jedes kunsthistorischen Einschlages zu einer geschlossenen Einheit von reizvoller Gesamtwirkung zusammenschließt. An den Wänden sind, neben Gobelins, Bilder zwischen köstlichen Handzeichnungen und Stichen lose aufgehängt, in Vitrinen sind Porzellane, Gold- und Silberarbeiten, Keramik, Emails, Zinn und Kupfer, Gläser, in Schaukästen kostbare Bücher, Handschriften, Münzen und Medaillen, Miniaturen und Stoffe, in den Innenräumen selbst das Erlesenste an Mobiliar aller Epochen und Länder sowie Skulpturen aufgestellt. Der Wissenschaftler findet hier wenig Unbekanntes, um so wichtiger ist die Ausstellung für den Kunstfreund und Genießer, der hier für kurze Zeit Dinge vereinigt findet, die meist unzugänglich ein aristokratisches Sonderdasein in privatem Besitz geführt hatten.

Es ist kaum möglich, unter den 1300 Objekten auf Einzelstücke einzugehen, obwohl eine überraschend große Anzahl von Werken gezeigt wird, die ihrem künstlerischen Range



MEISTER DER MAGDALENENLEGENDE. UM 1500. BILDNIS EINES GREISES

AUSGESTELLT IM REICHSMUSEUM, AMSTERDAM

nach die größte Beachtung verdienen. Von Rembrandt finden wir vier mit einer Ausnahme nie ausgestellte Werke, darunter den frühen, breit hingestrichenen David mit dem Haupt des Goliath und das herrliche späte Bildnis eines seinem Sohne Titus ähnelnden Jünglings. Von Rubens und van Dyck in erster Linie Frühwerke, für die bezeichnenderweise bei Sammlern wie Forschern in den letzten Jahren das Interesse sehr gestiegen ist: von Rubens das klassisch anmutende Bild der Prinzessin Brignole aus Genua (1606), zwei in den Fleischtönen rötlich aufgelichtete Porträts, die sehr eng mit van Dycks Frühstil übereinstimmen, aber auch reife Werke wie das geschlossene, samtig-warme, bis in den letzten Pinselstrich von der Handschrift des Meisters durchbebte Bad der Diana. Daneben eine Unzahl schönster niederländischer Landschaften, Genrebilder, Interieurs und Stilleben, die die ganze malerische Kultur dieses Landes, die ganzen Feinheiten des Pinsels und der Farbe, deren die holländische Palette des siebzehnten Jahrhunderts fähig war, aufweisen. Hauptwerke der italienischen Schule sind der farbig und in der Struktur des Bildaufbaus äußerst reizvolle Antonius von Fra Angelico, das schöne stolze Frauenporträt von Bronzino, das große Altarbild mit dem heiligen Michael von Signorelli, denen sich eine lange Reihe herrlicher Venezianer von Veronese und Tintoretto bis Guardi, Canaletto und Tiepolo anschließt. An deutschen Bildern finden wir eine in ihrem zarten Linienrhythmus unendlich melodiöse Venus und die wunderbar erregte und ausdrucksstarke Lukrezia von Lukas Cranach dem Älteren. Eine Perle der Ausstellung bildet die um 1613 entstandene „Unbefleckte Empfängnis Mariae“ von Greco und das ganz auf Helldunkelwirkung berechnete, Carravaggios überragenden Einfluß verratende Genrebild „Die Küchenmagd“ von Valesquez. Das achtzehnte Jahrhundert, von den Italienern abgesehen, beherrscht die französische Malerei. Das repräsentativste Stück ist die Landschaft mit Bacchustempel von Claude Lorrain aus der Sammlung Holford. Hier bilden die glücklichste Ergänzung die Handzeichnungen von Fragonard, Boucher, Huet, La Tour und Moreau, die in einer Qualität und Zahl vertreten sind, wie man sie wohl selten wieder beisammen finden wird.

Ein besonderer Raum abseits der europäischen Kunsthalle ist der Kunst Asiens eingeräumt, die, wie auch die große Berliner China-Ausstellung bewies, in Holland eine besondere Pflegestätte hat. Auch dort ist in beschränktem Rahmen eine künstlerische Geschlossenheit im Zusammenklang von Wanddekoration und Raumfüllung erreicht, die die Betrachtung der Werke zu einem reinen Genusse werden läßt.



C. NOACK, VENEDIG. AQUARELL

DIE KIELER AUSSTELLUNGEN NORDISCHER KUNST

VON

ALBERT DRESDNER

Noch nie ist in Deutschland ein so umfassendes Bild nordischen Kunstschaffens geboten worden wie auf den Ausstellungen, die der nordisch-deutschen Woche in Kiel angegliedert waren. Denn sie umfaßten (Island ausgenommen) die Kunst aller nordischen Völker, und zwar sowohl die darstellende wie die Baukunst. Sollen hier die Ergebnisse in allgemeinsten Zügen angedeutet werden, so sei vor allem hervorgehoben, daß das künstlerische Schaffen der nordischen Völker sich durch Reichtum, Mannigfaltigkeit und Leistungsfähigkeit einen vollberechtigten Platz im europäischen Kunstkreise errungen hat. Es herrscht da ein reges Leben, es wirken viele gute Talente und es werden bedeutende Aufgaben gestellt. Die Zahl der Bauunternehmungen großen Stiles ist besonders in Schweden, Finnland und Norwegen auffällig, und norwegische Maler, wie Per Krohg, Axel Revold, Alf Rolfsen, haben Gelegenheit zu umfänglichen Monumentalmalereien gefunden. Die Baukunst ist stark und in ihrer Haltung selbständig; ihr Kennzeichen ist, daß sie sich bei entschieden moderner Baugesinnung doch auf dem Boden der Überlieferung hält, die vorwiegend durch den Klassizismus bestimmt ist. Man muß anerkennen, daß die Verwendung geschichtlicher Einzelformen nicht das Ausschlaggebende ist; die Bauaufgaben werden entschlossen aus ihren Bedingungen erfaßt und gelöst, und es ist innere Verwandtschaft des Raum- und Körpergefühls, die die Architektur an die klassizistische Tradition bindet. Ein sehr festes Gefühl für den Baukörper, ruhige und klare Entfaltung der Flächen, feines Verständnis für die Einlagerung der Bauten in den Raum werden überall erkennbar.

Die Malerei ist von so verschiedenartigen Individualitäten getragen, daß eine allgemeine Kennzeichnung schwierig ist. Die Schulung ist französisch; die Behandlung der Farbe

bevorzugt das Leichte und Geschmeidige und erzielt oft glückliche dekorative Wirkung. Das Naturgefühl schien mir bei den Norwegern und den Finnländern am lebendigsten wirksam. Von Überschwang bleibt man im üblen wie auch im guten Sinne zumeist fern, und im Ganzen wirkt die Kunst der Jüngeren mehr durch ihr Niveau als durch überragende Persönlichkeiten. Freilich hat die Malerei des Nordens in den jüngsten Jahren schwere Verluste erlitten: so ist der brennende Ludwig Karsten dahingegangen, der unter den Norwegern wohl am ehesten zur Nachfolge Munchs berufen war; so Nicolai Astrup, der Einsiedler von Jölster, von dessen bis zum Dämonischen sich steigernden Naturgefühle das kraftvolle „Stabbur" der Ausstellung doch keine zureichende Vorstellung gab; und so auch der Schwede Leander Engström, der in seinen kühnen Arbeiten der Deuter der herb nordischen Natur Lapplands geworden ist. Die schwedische Abteilung zeigte wohl die größte Mannigfaltigkeit: Einar Jolins elegante Flächenkunst, Niels von Dardels rassige Zeichnungen, Otte Skölds feine „neue Sachlichkeit" und nicht zu vergessen die prachtvolle Zeichenkunst Albert Engströms, die man der des Simplizissimuskreises vergleichen könnte, die aber weit mehr bodenverwachsen ist als diese.

Die Bildnerei beherrschte Karl Milles mit seinen Monumentalwerken, vor allem mit dem volkstümlich lebensvollen „Folke Fylbyter" von der Brunnenanlage in Linköping. Von Dänemarks bedeutendstem neueren Plastiker Kay Nielsen — auch er ist vor der Zeit dem Leben entrissen worden — sah man einige sehr geistreiche Kleinplastiken.

DRESDENER AUSSTELLUNGEN

Der Kunstverein beschloß sein Jubiläumsjahr mit einer Ausstellung neuer Kunst seit etwa 1870 aus Dresdner Privatbesitz. Im wesentlichen handelte es sich — abgesehen von einigen Ausnahmen — um deutsche Kunst; ein großer Teil der schönsten Franzosen aus der Sammlung O. Schmitz war ja in den letzten Jahren mehrfach gezeigt worden. Für die meisten ist es eine Überraschung gewesen, wie reich und wie gut der Besitz Dresdner Sammler an Werken, ja oft an Hauptwerken des deutschen Impressionismus ist. Ebenso überraschend aber ist es, daß die auf Dresdner Boden entstandene Kunst der „Brücke" bei den Dresdener Kunstfreunden so wenig Eingang gefunden hat, während die Kunst der folgenden und jüngsten Zeit schon sehr eindrucksvoll vertreten ist. Es sind namentlich die Sammlung Dr. Glasers und die Bienertschen Sammlungen absoluter und konstruktivistischer Malerei, die von starkem aktivem Interesse am Kunstgeschehen der lebendigen Gegenwart Zeugnis ablegen. — Ein Gebilde von hoher Qualität ist die Sammlung von Handzeichnungen, die Hermann Müller zusammengebracht hat.

Die Dresdner „Sezession", die vor zehn Jahren von Dix, Felixmüller, Otto Lange, Segall und anderen gegründet wurde, veranstaltete seit längerer Zeit wieder eine größere Ausstellung. Wenn auch die Gruppe in ihrer Gesamtheit nicht die bedeutende Wirkung auf die deutsche Kunst der Gegenwart hat ausüben können wie ihre Vorgängerin, die „Brücke", so besitzt sie doch in Dix einen Künstler, dessen Vorstellungswelt und Form unser Bild vom heutigen Menschen nachdrücklich beeinflußt hat. — Zwei Talente sind unter den jüngsten Mitgliedern hervorzuheben: Oelze, ein Künstler von großer Selbstzucht und Willy Kriegel, ein ausgesprochenes Maltalent, sichtlich noch im Banne der frühen Stilleben Kokoschkas. Die Kunsthandlung „Fides" brachte fast gleichzeitig eine Sonderausstellung Kriegels.

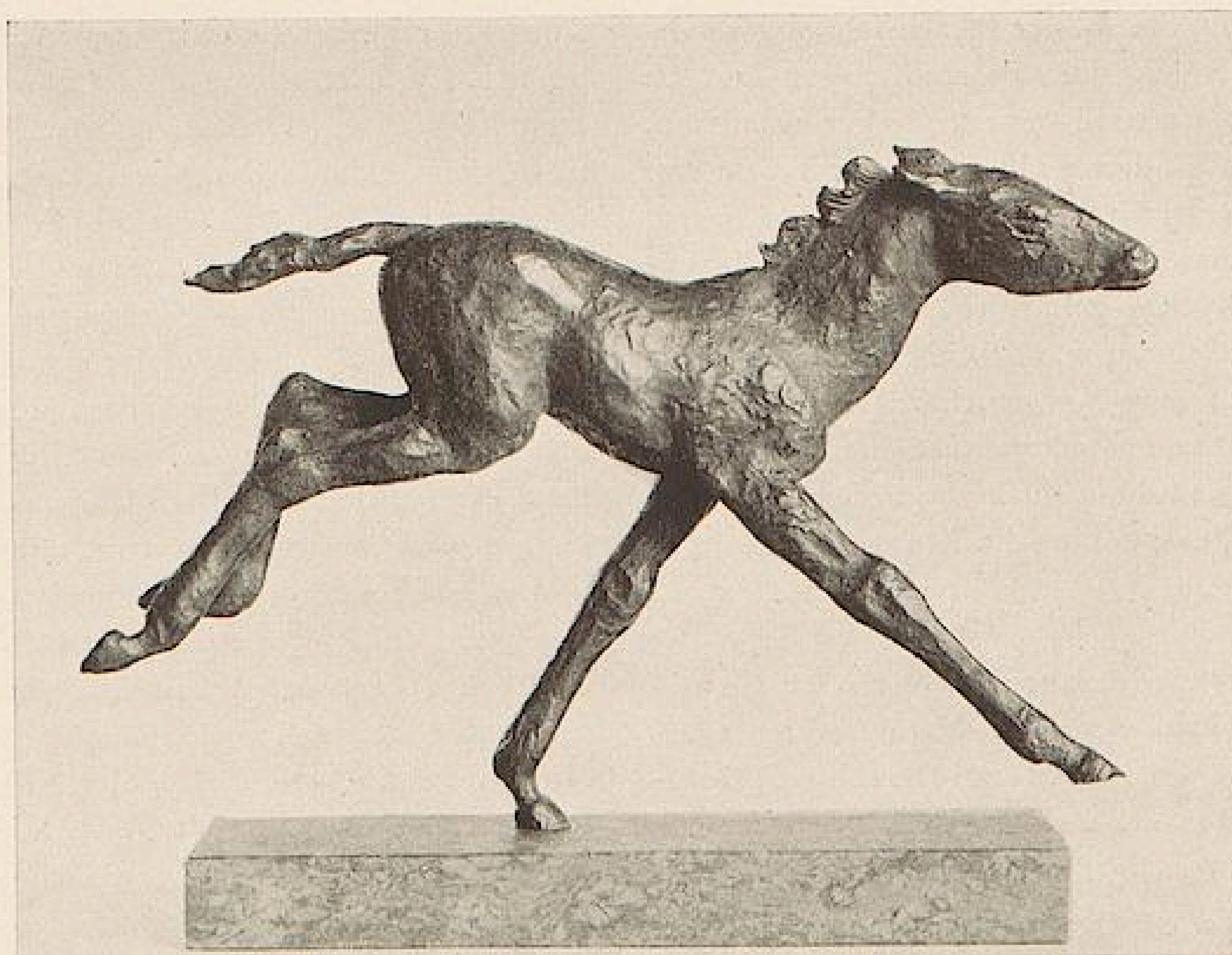
Die „Künstlervereinigung" feiert ihr zwanzigjähriges Bestehen. Immer ist sie für Dresden der Sammelpunkt der selbständigen Persönlichkeiten gewesen, und vieles lebenskräftige Neue hat von dort aus seinen Ausgang genommen: bereits im Gründungsjahre stellten die Künstler der „Brücke" dort aus. Die streng jurierte Ausstellung zeigt durchgehends ein beachtliches Niveau vor allem in der Plastik (Albiker) und sie ist, wie es hier Tradition ist, vorzüglich und mit großem Geschmack aufgestellt. E. Munch ist mit einer Sammlung von zwanzig zum größten Teil noch nicht ausgestellten Bildern vertreten; darunter die „Badenden Männer" von 1928. Mit großer Liberalität haben die älteren Mitglieder der „Vereinigung" den breitesten Raum den Jüngeren eingeräumt.

Auch die Ausstellung der „Kunstgenossenschaft", die oft an Überfülle des Materials litt, macht diesmal dank kluger Jurierung einen wohltuend gepflegten Eindruck. Zudem sind die schwierigen Räume (Eingangssaal und Achtecksaal) durch die Architekten Schelcher und Meister trefflich umgestaltet worden. Hervorragend ist die Sonderabteilung „Architektur".

K.

MODERNE KUNST IN DER BREMER KUNSTHALLE

In den Sommermonaten, bis Mitte September, gibt die Bremer Kunsthalle einen Überblick des modernen Aquarells, der Handzeichnung sowie der modernen Graphik — nur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, mit Ausschluß der Impressionisten. Die Schau beginnt mit Munch, Toulouse-Lautrec und Ensor und reicht bis Dix und Grosz, Chagall und Klee. Zahlenmäßig führen selbstverständlich, da es sich um Graphik handelt, die Deutschen, doch sind auch die bedeutendsten Franzosen vertreten. Besonders schön tritt das deutsche Aquarell in Erscheinung. Eine besondere Note bringen Zeichnungen uud graphische Arbeiten der modernen Bildhauer. Die ganze Ausstellung ist bestritten aus den Beständen des Kupferstichkabinetts der Bremer Kunsthalle, das mit seiner, durch knappe Mittel beschränkten Ankaufstätigkeit, doch darauf bedacht ist, auf dem Gebiet der zeichnenden Künste auch des zwanzigsten Jahrhunderts wenigstens das Wertvollste und Charakteristischste an sich zu bringen.



RENÉE SINTENIS, GALOPPIERENDES FOHLEN. BRONZE

ANGEKAUFT VOM ART INSTITUTE, CHICAGO. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

NEUE BÜCHER

Friedrich Rintelen: Reden und Aufsätze. Benno Schwabe & Co., Basel 1927. 271 Seiten. Mit Bildnis des Verfassers.

Dieser Band sammelt aus der Hinterlassenschaft des verstorbenen Basler Professors der Kunstgeschichte was zunächst fertig vorlag oder ergänzt werden konnte: Reden, Vorträge und Aufsätze über ältere und moderne Kunst, über Dante und Jacob Burckhardt, den Nachruf auf Ernst Heidrich und die Dissertation über Leibnizens Beziehungen zur Scholastik. Da die ganzen zwei Jahrzehnte öffentlicher Wirksamkeit des Verstorbenen Anteil an dieser Reihe haben, bilden die Themen nur eine lose Reihe. Dennoch ist das Buch eine Einheit, insofern sich der Mensch und Gelehrte darin über das ausspricht, was ihn in den Jahren seit dem „Giotto" beschäftigte und nur infolge eines hemmenden Leidens nicht in der Form umfangreicherer Produktion den Weg über den Basler Hörerkreis hinaus gefunden hat.

Sicherlich ist es der Ausdruck tiefsten eigenen Bedürfnisses, wenn Rintelen von Jacob Burckhardt sagt: „Und so tritt er vor das ihm liebgewordene Publikum hin und erzählt ihm in der Form eines Vortrages, was mit seinem eigenen Leben langsam zum Ganzen verwuchs", und: „Er war mehr als ein hochverdienter großer Gelehrter, er war ein Künstler. *Als solcher stand er mit allen in Verbindung!*" In der Tat spricht der Gelehrte hier ohne jeden akademischen Hochmut zu den Gebildeten einer Stadt, die noch im alten Sinne ein Publikum besitzt; es herrscht Intimität des Ortes, und die Kunst erscheint als eine Sache, die der Verantwortung und Teilnahme aller anheim gegeben ist.

Das Gewicht liegt denn auch in den eigentlich kunsthistorischen Teilen des Buches nicht auf der Materialforschung, sondern auf dem Kunsturteil, und dieses macht den wissenschaftlichen Wert des Buches aus. Rintelens Absicht war immer, Gestalten herauszuarbeiten und vom Bedeutenden einen reinen und hohen Begriff zu geben, weit weniger der systematische Gedanke. Der trennende Abstand der Zeiten versinkt vor der überaus lebhaften Bemühung des Betrachters, der mit dem Gefühle der Dankbarkeit vor die Werke der Vergangenheit hintritt, um sie auf ihre Werte hin zu untersuchen, die seinem Kunstsinne lebendigste, wirkende Gegenwart bedeuten. Diese würdige Haltung erhebt die Urteile Rintelens zur Verbindlichkeit des Erlebten. Anderseits aber steht diese — psychologisch im sehr vertieften und angespannten Genusse der Kunst wurzelnde — Betrachtung so gut wie ganz abseits von den Fragestellungen, die den heutigen Stand der Wissenschaft bezeichnen; sie ist immer original und vielfach anregend, aber nicht frei von Eigenheiten und Sackgassen.

Das Stärkste leisten wohl die Gedenkworte auf Jacob Burckhardt, die zum Besten gehören, was über diesen überhaupt gesagt ist, und die Aufsätze über Marées und Cézanne (1909 und 1916), während der Versuch über Piero della Francesca wohl psychologisch tief greift, aber die Frage der Form, also die eigentliche kunsthistorische, zu sehr außer Acht läßt. Mit welcher Anmut aber wird nicht Corots Wesen

umrissen und der trockene Stoff einer Bildentlehnung Tischbeins hin und her gewendet. Die Polemik gegen Dvořák über Cimabue würde man, als nachgedruckt, lieber vermissen, da sie den bedauerlichen Eindruck allzu scharfer Worte von beiden Seiten hinterläßt.

Zu den überaus lebhaften und ganz eigentümlich bezwingenden Reizen des Buches gehört ein sprachlicher Ausdruck, der an Reinheit, Reichtum und Schmiegsamkeit seinesgleichen sucht, eine erarbeitete Meisterschaft, Zeugnis größten Verantwortungsgefühls und wunderbaren Schönheitssinnes. Diese Reden und Aufsätze sind ein Buch von tiefem humanen und künstlerischen Wert, das ein Recht hat, von vielen gelesen zu werden. Werner Hager.

Karl Garzarolli-Thurnlackh: Die barocke Handzeichnung in Österreich. Amalthea-Verlag, Wien 1928.
Bruno Grimschitz: Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert. Amalthea-Verlag, Wien 1928.

Zwei österreichische Kunsthistoriker, der Direktor der Landesgalerie in Graz und der Kustos der Österreichischen Galerie in Wien, haben uns zwei wertvolle Bücher geschenkt, die sich gegenseitig ergänzen und die österreichische Zeichnung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts als ein genetisches Ganzes erkennen lassen. Garzarolli, ein feiner Kenner des achtzehnten Jahrhunderts und Biograph des Kremser-Schmidt, schreibt auf Grund seiner langjährigen Forschungen die Geschichte der österreichischen Barockzeichnung, die er aus dem Gemeinsamen des Zeitstiles in ihrer besonderen Eigenheit herausarbeitet. Das österreichische Barockproblem der Malerei und ein Grundriß ihrer Geschichte werden gegeben, Stellung und Bedeutung der Handzeichnung (Nach-Natur-Komposition-Bild-Vorlagezeichnung) festgestellt, um zur Kunst- und Künstlergeschichte der Handzeichnung vorzudringen. Den Stilwandel der religiösen Dekoration zum Freiluft- und Lichtraum, zu Illusion und tektonischer Rationalisierung begleitet die Werkzeichnung als der feinste Seismograph des Kunstgeistes. Der schwer erkennbare Eigenwert der durch flämische, süddeutsche, italienische Induktion und durch nordische Säkularisation bedrohten Kunst der österreichischen Gegenreformation wächst aus dieser Fein- und Kleinforschung doch hervor. Unschätzbar sind die beiden letzten Kapitel, die den Zeichencharakter der einzelnen Künstler von Pock bis Brand mit Hilfe von 118 Abbildungen besprechen und in alphabetischem Künstlerverzeichnis den Werkkatalog und die Literatur für die einzelnen Künstler geben. Damit ist dieses klar geschriebene, schön gedruckte Buch zugleich ein Nachschlagewerk, wie wir es leider für die deutsche Barockzeichnung noch nicht besitzen.

Den Weg gleichsam fortsetzend zeigt Grimschitz in seinem klug und fein geschriebenen Buch, wie das österreichische Problem tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein das heimliche Barock ist, das als zweites und drittes Barock in seiner sinnlich-blühenden dekorativen Anmut die Zeichnung wie das Aquarell auflockert und trotz mancher Zwischenspiele (Nazarenertum und Realismus) immer wieder in barocker Spiegelung flämischer oder italienischer Art aufersteht und im ornamentalen Linienwesen der Wiener Sezession verklingt. Die einzelnen Kapitel gliedern diesen Weg mit feinster Einfühlung in Blatt und Stil: Füger und der Klassizismus, das bürgerliche Barock, die Entdeckung der Landschaft, der nazarenisch-romantische Kreis, der altwiener Realismus, die westliche Orientierung, historisierende Monumentalkunst, der Ausklang des Jahrhunderts. Die Verengung dieser Kunst aus dem Universalen des Barock in den lokalen und provinziellen Kunstcharakter, die zunehmende Abwehr der Induktionen aus Frankreich und Deutschland, die Stammesart als Stil und Schicksal werden deutlich. Landschaft und Genre sind die Träger des neuen Realismus, während Bildnis, Historie und Dekoration den letzten Barockismus in Salon und Mode tragen. Auch dies bilderreiche, schön gedruckte Buch bringt viel Unbekanntes und stellt den besten Versuch dar, eine Geschichte der österreichischen Malerei vorzubereiten. Für diese Aufgabe scheint uns dieser geistreiche Kenner besonders berufen. Die Berliner Akademie-Ausstellung, die einige Originale dieser österreichischen Zeichnungen zeigte, war eine gute Gegenprobe auf diese beiden grundlegenden Bücher, die wir den Freunden der Zeichnung ganz besonders empfehlen müssen. Eberlein.

Hans Börger: Von den Tempeln der sizilischen Griechen. Hamburg 1929. Johann Trautmann Verlag G. m. b. H.

Alles Gute, was Wilhelm Waetzoldt im vorigen Jahr an dieser Stelle von den griechischen Reisebüchern Börgers gesagt hat, gilt auch von diesem Buch, das eine Reise durch die Natur und die antike Kunstwelt Siziliens schildert. Wenn alle Archäologen so sprächen, mit so viel Sinn für Kunst und Natur, so undogmatisch verzichtend auf die Verkündigung des alleinseligmachenden griechischen Kunstideals, wenn alle die Erscheinungen griechischer Kunst so besonnen einordneten, erklärten und geschichtlich belebten, so gäbe es keinen Streit. Börger versteht es, auf verhältnismäßig wenigen Seiten seinen Ruinenstoff lebendig, ja aktuell zu machen, so daß er jeden Leser angeht. Aus der kurzen Schilderung von Segosta, Selinus, Girgenti und Syrakus holt sich der Leser Verständnis für das Wesen griechischer Kolonialkunst. Aber er macht in der Phantasie zugleich die Reise mit durch Sonnenbrand, über steinige Gebirge und mit Ausblicken auf das ewige Meer. Dieses Buch ist das Muster eines kurzen und kurzweiligen Reiseführers. Es sind alle Forschungsergebnisse darin, aber sie werden nicht dem Fachmann, sondern dem Kunstfreund vorgetragen. Als Mittler zwischen der oft allzu starren Fachwissenschaft und dem Kreis der lebendig Gebildeten scheint Börger mir unübertrefflich und ziemlich einzig in seiner Art. Er verstößt damit nicht gegen die Wissenschaft; denn er handelt mehr als viele anderen im Sinne Winckelmanns. Karl Scheffler.

CHRONIK

DER BAU DES ZENTROSOYUS IN MOSKAU

Le Corbusier hat nach langen Vorarbeiten und Verhandlungen den Auftrag zum Bau des Bureaugebäudes für die Union der russischen Konsumgenossenschaften in Moskau, das sogenannte Zentrosoyus erhalten. Es ist ein Auftrag, der an Bedeutung dem Genfer Völkerbundpalaste nur wenig nachsteht, und Corbusier hat auch die Grundgedanken des abgelehnten Genfer Projektes für Moskau verwertet. Die Straßenfront des Gebäudes wird aus einer geschlossenen doppelten Glaswand bestehen, in der im Sommer kalte, im Winter warme Luft zirkuliert, um die Innentemperatur immer auf gleicher Höhe zu halten. Fenster gibt es nicht, weil sie des Straßenlärmes wegen doch nicht geöffnet werden könnten. Die Lüftung erfolgt durch ein System von Kanälen, das jedem Arbeitsplatz das gleiche Quantum frischer Luft dauernd zuführt. Das Gebäude soll für 2500 Angestellte Raum bieten, es soll außerdem einen großen Versammlungssaal und alle erforderlichen gemeinschaftlichen Einrichtungen, wie Klubräume, Sporthalle, Bibliothek, enthalten. Wie man hört, werden die Fundamente des Gebäudes bereits gelegt; die Kosten sind auf fünf Millionen Rubel veranschlagt. Von besonderem Interesse ist in dieser Verbindung eine Äußerung Le Corbusiers, die er mit der den heutigen Franzosen eigenen Freundlichkeit über seine früher befolgte Bauweise gemacht hat: „Das machen nur noch die Slaven und die Deutschen".

JOHN COTTON DANA †

Der Begründer und Leiter des Museums in Newark (U. S. A.) ist, 72 Jahre alt, gestorben. Neben Verdiensten auf dem Gebiet des Bibliothekwesens verdankt er seinen Ruf dem Eintreten für die Idee der „Machine Art", „Collective Art", wie er sie nannte, die Ausdruck nicht einer Persönlichkeit, sondern einer großen Gruppe sei. In den Dienst dieses Gedankens stellte er sein Museum, wofür ihm vor allem Louis Bamberger, der Inhaber des großen Newarker Warenhauses, die Mittel zur Verfügung gestellt hatte. Er veranstaltete dort eine vielbesuchte Ausstellung unter dem Stichwort „Beauty has no relation to age, rarity or price". Die überraschten Besucher fanden an versteckter Stelle die Notiz, daß alle ausgestellten Gegenstände lediglich mit Geschmack in den verschiedensten Läden von Newark ausgewählt worden seien und nicht mehr als ein Dollar das Stück gekostet hätten.

TE PEERDT-AUSSTELLUNG

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf bereitet für das kommende Jahr eine Ausstellung zu Ehren des Malers Ernst te Peerdt vor. An alle, die Werke te Peerdts besitzen und diese für die Ausstellung herleihen wollen, ergeht die Bitte, dies der Geschäftsleitung des Kunstvereins, Düsseldorf, Hindenburgwall 42, mit möglichst genauer Angabe des im Bilde Dargestellten, des ungefähren Formates und des Entstehungsjahres mitzuteilen. Besonders erwünscht ist der Nachweis von italienischen Landschaften des Künstlers.

PAUL BAUM

Am 22. September vollendet Paul Baum sein siebzigstes Lebensjahr. Es ziemt sich dieses Tages zu gedenken, obwohl Baum im letzten Jahrzehnt mehr und mehr aus unserem Gesichtskreis verschwunden ist, weil Baum einer der ehrlichsten Kunstarbeiter der verflossenen Epoche gewesen ist, weil er immer der Sache, nie dem äußeren Erfolg gelebt, sich nie vorgedrängt, sondern sich ein Leben nach seinen Bedürfnissen und Überzeugungen geschaffen hat. Was Baum als Maler und Zeichner war und ist, haben wir einmal in einem besonderen Aufsatz zu formulieren versucht (Jahrgang VI, Seite 327 ff.). So bedarf es bei dieser Gelegenheit nicht nochmals einer Würdigung der reinlichen, in ihrer etwas dünnen Trockenheit anmutigen und persönlichen, Zeichnerisches und Koloristisches fein vereinigenden Landschaftskunst Baums; es bedarf nur eines dankbaren Glückwunsches.

DOSSENA-FÄLSCHUNGEN

Das Metropolitan Museum of Art in New York hat einen neuen Raum dem Publikum zugänglich gemacht. Darin sind, neben Gegenständen, die die technische Herstellung anschaulich machen, Fälschungen ausgestellt. Darunter ist eine 94 cm hohe, angeblich römisch-archaistische Mädchenfigur von Dossena. Nach der Meinung des Bulletin of the Metropolitan Museum of Art vom Mai 1929 sind die einzigen Merkmale, die die Fälschung erkennen lassen, die allzugroße Gleichmäßigkeit der Verwitterung im Gesicht und dessen



DOSSENA, FÄLSCHUNG EINES PORPHYRKOPFES IM RÖMISCHEN STIL

AUSGESTELLT IM METROPOLITAN MUSEUM NEW YORK




DOSSENA, FÄLSCHUNG EINER RÖMISCH-ARCHAISTISCHEN MÄDCHENSTATUE. HOCH 94 cm
(RECHTS: DETAIL DES KOPFES)
AUSGESTELLT IM METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

etwas moderner Ausdruck. Die „Verwitterung" scheint durch Kochen und Bearbeitung mit rauhem Stein erzielt zu sein. Eine andere Fälschung ist ein Porphyrkopf im römischen Stil, scheinbar eine Kopie. H. P.

HEINRICH ZILLE †

In seinem zweiundsiebzigsten Lebensjahre ist Heinrich Zille einem Schlaganfall erlegen. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens genoß er eine gewisse Volkstümlichkeit. Allerdings galt diese Popularität nur bedingt dem Künstler; sie galt in erster Linie dem Kenner und Interpreten berlinischen Lebensgefühls, und sie wurde zuletzt etwas künstlich gesteigert durch Kino, Bälle und Sommerfeste: Zille wurde in den grellen Lichtkegel des öffentlichen Interesses gezerrt, wohinein seine schlichte Gestalt gar nicht paßte. Sogar bei der Beerdigung in Stahnsdorf noch, wo die Kommunisten ihn mit Brandreden für sich in Anspruch nahmen und ihn dem Oberbürgermeister streitig machten.

Der Zeichner Zille hat die Achtung seiner Kollegen vom Fach gehabt. Seiner menschlichen Eigenschaften und auch der forschen Unbekümmertheit seiner Kunst wegen. Für ein großes, neue Wege gehendes Talent ist er kaum je gehalten worden, hat er sich selbst nie gehalten. Das Beste seiner Zeichnungen liegt nicht in der Form, sondern im Einfall, im Griff der Situation, in der genauen Kenntnis der dargestellten Menschen aus den Kellern, Hinterhäusern, Kaschemmen und Laubenkolonien der Großstadt. Es liegt nicht selten in der Unterschrift. Zille kannte die Welt, die er darstellte, bis zum Grund. Er hatte, obwohl eingewandert, den Berliner Witz, diesen decouvrierenden Witz, der unsentimental ist bis zur Empfindungslosigkeit. Er war weder ein sittlicher Eiferer, ein spottender Kämpfer mit dem Griffel, noch ein kalter Skeptiker und Weltverächter. Mit einer gewissen heiteren Rüdigkeit konstatierte er die Unterwelt der Großstadt. Bei ihm verulkt sich die Prostitution, das Verbrechertum, das Kleinbürgertum und Proletariat selbst. Es ist die Berliner Selbstironie, die in ihm einen Anwalt gefunden hat. In keinem Zug gleicht dieser Zeichner des Sozialen einem Don Quixote; eher gleicht er schon dessen Begleiter, dem Sancho Pansa. Das Leben wie es ist, nahm er mit einer Bereitwilligkeit hin, daß einem vor seinen allzu schmissigen Kinderzeichnungen zuweilen das Lachen vergeht und einer Verstimmung Platz macht.

Das Ganze der Zilleschen Produktion ist etwas eintönig, weil er künstlerisch kaum Probleme kannte. Kein gestaltender Humorist, aber ein Mensch mit Humor und schlagkräftigem, drastischem Witz. Wenn man ihn einordnet, tut man gut, nicht an große Zeichner zu denken; er gehört eigentlich noch zu den alten Berliner Witzzeichnern um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Das Altmodische an ihm war das Beste. Mit ihm stirbt, so möchte man etwas paradox sagen, ein Stück Alt-Berlin. K. Sch.



JAN GOSSAERT, MADONNA
AUF HOLZ. 38:26,5 cm



MEISTER DER MAGDALENENLEGENDE
BILDNIS. AUF HOLZ. 38:27 cm



BOTTICELLI, MADONNA
AUF HOLZ. 76:49,5 cm

ALLE BILDER AUF SEITE 493 UND 494 AUS DER SAMMLUNG EDUARD SIMON, BERLIN. VERSTEIGERUNG AM 10. UND 11. OKTOBER BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

DIE SAMMLUNG EDUARD SIMON

Mit der Versteigerung der Sammlung des kürzlich verstorbenen Eduard Simon, die von Paul Cassirer und Hugo Helbing für den 10. und 11. Oktober angekündigt wird, verliert Berlin seine letzte repräsentative Sammlung alter Kunst, die, wie die Sammlung James Simon, untrennbar mit dem Aufbau unserer staatlichen Museen und mit dem Namen Wilhelm von Bodes, unter dessen universalen Gesichtspunkten und tatkräftiger Mitwirkung sie entstanden war, verbunden ist. Das will, obwohl die Sammlung eine Reihe der prominentesten Künstlernamen auf allen Gebieten aufweist und an Qualität das Erlesenste und Gesiebteste darstellt, was in den letzten Jahren auf dem Kunstmarkt auftauchte, nicht besagen, daß sie im Grunde unlebendig und kunsthistorisch orientiert war; es bezeichnet nur die Gesamteinstellung des Sammlers, für den die Künste der Vergangenheit, und zwar vorwiegend die romanische Kunst, angefangen von der italienischen Frührenaissance und endend bei der venezianischen und französischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, die bewußte geschmackliche Grundlage eines individuellen Wohnstils geworden ist. Mit der Auflösung dieser Sammlung verschwindet ein Ganzes, eine organische Einheit, die den Sammlungen jüngeren Datums unbekannt ist. Rahmen für das Einzelwerk war nicht nur das schöne, von Messel errichtete Haus, eine der glücklichsten Schöpfungen dieses Architekten, sondern vor allem jedes Einzelwerk, weil ein Stück organisch das andere bedingte, die Wirkung jedes Kunstwerkes von dem Vorhandensein der übrigen abhing, weil, angefangen vom kleinsten Gebrauchsgegenstand, von der Türklinke und der Türe selbst über die Wandverkleidung, die Deckentäfelung, die Inneneinrichtung bis zum selbständigen zweckfreien Kunstwerk, dem Gemälde oder dem plastischen Bildwerk, jedes Stück mit unendlicher Liebe und Geduld langsam dem großartigen Mosaik einverleibt wurde. So ist der unersetzliche Verlust dieser Sammlung, deren umfangreicheres Gegenstück in Paris, das Museum Jacquemare-André, jedem Besucher das intime Erlebnis reinsten Kunstgenusses vermitteln konnte, ganz besonders zu bedauern: es gibt kein Museum der Welt, in dem die hier vereinten Stücke ihr wahres inneres Leben so reich werden entfalten können wie im Rahmen der bisherigen, geschlossenen Einheit, und eine Aufzählung auch nur der Hauptwerke der Sammlung bedeutet im Vergleich zu dem pulsierenden Leben, das bisher diese künstlerischen Schöpfungen zusammenhielt, nichts als eine kalte, informierende Statistik.

So soll hier nur auf einige der Hauptobjekte hingewiesen werden, die dieser Sammlung ihr Gepräge verleihen. Unter den italienischen Gemälden des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stehen an erster Stelle die köstliche Anbetung der Könige von Giovanni di Paolo, voll zartester Lyrik und melodisch schwingender Musikalität, und die Madonna mit Kind von Botticelli, die trotz ihrer bis in Kleinigkeiten gehenden Übereinstimmung mit der thronenden Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums (1485) als zweifellos eigenhändige Arbeit des Meisters betrachtet werden darf, wohingegen die Ausführung der Anbetung, des Bruchstückes eines größeren Altarbildes, wohl unter Mitwirkung eines Schülers geschah. Unendlich reizvoll die frühe Madonna des Bartolommeo Vivarini, der sich andere Marienbilder von Bramantino und Andrea del Sarto anschließen. Der besonderen Vorliebe des Sammlers für das repräsentative Bildnis verdankt die stattliche Reihe hervorragender Porträts der Hochrenaissance und des achtzehnten Jahrhunderts ihre Entstehung. Von der jungen, Bugiardini zugeschriebenen Florentinerin und dem monumentalen Bildnis des Lorenzo Cibo von Bronzino über den herben und ernsten Männerkopf des Meisters der Magdalenenlegende zu den höchsten Persönlichkeitswert

Anmerkung der Redaktion: Das tragische Ende Eduard Simons, der sich erschossen hat, weil er den Zusammenbruch seines Vermögens und seiner Kunstsammlungen nicht überleben wollte, bildet den grausigen Auftakt zu den Versteigerungen der Herbstsaison.



TULLIO LOMBARDI, JUNGES MÄDCHEN
MARMOR. 46 cm HOCH



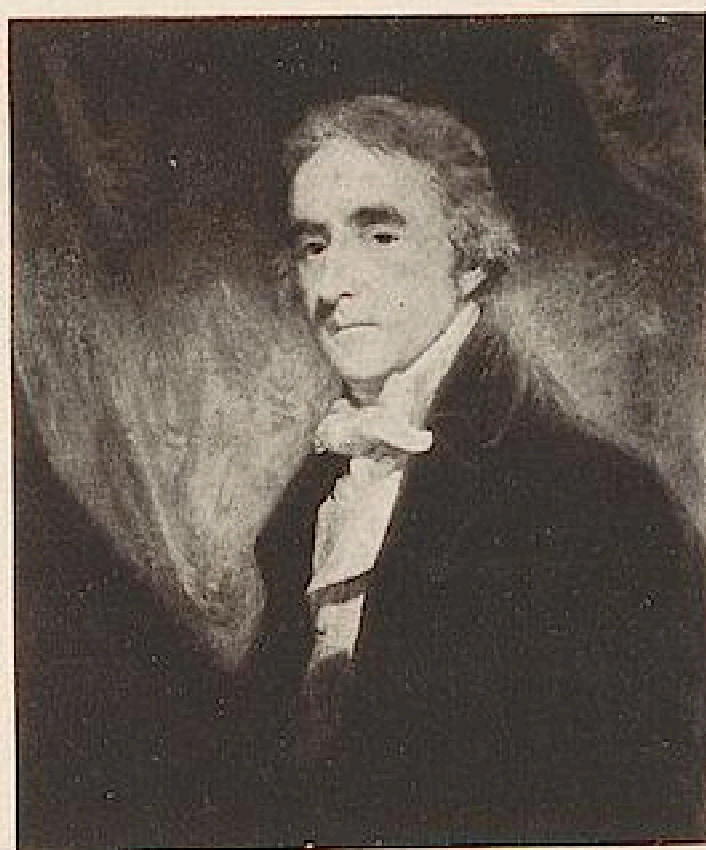
LORENZO GHIBERTI, MARIA MIT DEM KINDE. 102 cm HOCH



GIOV. BOLOGNA, HERKULES UND ANTÄUS
BRONZE. 41,5 cm HOCH

atmenden kultivierten Porträts der Lely, Gainsborough, Reynolds, Romney und Hoppner führt eine einzige Linie, die den auch in den andern Abteilungen der Sammlung festzustellenden individuellen Geschmack des Sammlers bezeichnet. Von den frühen Niederländern sind noch zu erwähnen die beiden Täfelchen von Juan de Flandes aus der um 1505 entstandenen umfangreichen Bilderfolge des Lebens Christi für Isabella die Katholische, ferner die um 1520 zu datierende Muttergottes von Mabuse und die Landschaft Patinirs aus der ehemaligen Sammlung R. von Kaufmann. Hauptwerke der Spätzeit aber, neben dem venezianischen Spiegelzimmer des achtzehnten Jahrhunderts und dem französischen Salon derselben Epoche Apotheose und Versinnbildlichung eines zu Ende gehenden aristokratisch-individuellen Zeitalters, sind die großartigen Fresken Tiepolos aus dem Palazzo Porto in Vicenza, das Deckengemälde mit der Verherrlichung einer Persönlichkeit dieses Hauses und die sechs rechteckigen Felder in chiaroscuro mit Darstellungen aus der Geschichte dieses Geschlechts.

Diese nicht allzu umfangreiche, jedoch in jedem Einzelwerk bedeutungsvolle Reihe von Werken der Malerei fügt sich unlösbar einem Rahmen erlesenster Einrichtungsgegenstände ein, angefangen von Möbeln, Kaminen, Türfüllungen, Intarsien der Früh- und Hochrenaissance, Stickereien, Samt- und Seidenbrokaten, bis zu den kostbaren Brüsseler Wandteppichen von Leo van den Hecke, den persischen Knüpfteppichen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts und dem Besten an französischem Mobiliar der Epochen Louis XV. und XVI. nebst gleichzeitigen Wandbespannungen und Aubussons.



J. HOPPNER, BILDNIS GEORGE CHOLMLEY
LEINWAND. 76 : 63,5 cm

Eduard Simon war einer der ersten, die als Schüler und Anhänger Bodes der italienischen Renaissanceplastik ihre besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatten, und seine Sammlung von Marmorplastik und Bronzestatuetten darf nicht nur der Qualität, sondern auch der Zahl nach als die Bedeutendste in deutschem Privatbesitz bezeichnet werden. Hervorragende Madonnenreliefs von Ghiberti, dem späten Donatello, Luca und Andrea della Robbia leiten über zu den Werken der Hochrenaissance wie dem überaus reizvollen Mädchenkopf des Tullio Lombardi, den Arbeiten von Riccio und Alessandro Leopardi und der reichen Sammlung von Kleinbronzen, unter denen sich fast sämtliche Hauptwerke des letzten großen Florentiner Bildhauers Giovanni Bologna befinden.

Das neben der Versteigerung der Sammlung Huldschinsky bedeutendste Ereignis des Berliner Kunstmarkts, das nicht unwesentlich dazu beitragen wird, den erkämpften Rang Berlins auf dem internationalen Kunstmarkt weiter zu befestigen, wird so diesmal leider wieder mit dem unwiederbringlichen Verlust der großartigsten Privatsammlung der Hauptstadt, eines Marksteins in der Geschichte des Sammelwesens, erkauft werden müssen.

Werner R. Deusch.

Die bedeutenden Werke französischer Impressionisten, die Baron Herzog, Budapest, aus der ersten Sammlung von Nemes übernommen hatte, sind in den Besitz der Berliner Kunsthandlung Matthiesen übergegangen. Es handelt sich um Manets berühmte Rue de Berne, um Renoirs Familienbildnis Henriot und um ein Stilleben und ein Bild mit Badenden von Cézanne.

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. AUGUST, AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

Einige der vielen ausgezeichneten Kritiken über die

LEO N. TOLSTOJ-AUSGABE

14 Bände. Herausgegeben von Dr. Otto Buek

In Liebhaber-Halbfranz M. 110.—
In Ganzleinen M. 65.—

Die Bände sind auch einzeln lieferbar

»Dankbar, demütig und berauscht lesen wir diese Bücher und freuen uns, daß sie uns vom Verlag Bruno Cassirer in der ausgezeichneten Übersetzung von August Scholz und in so vornehmer Form von neuem vorgelegt werden.« *Fritz Engel im Berliner Tageblatt*

»Anlage und Ausstattung bezeugen, daß hier die deutsche Tolstoj-Ausgabe geschaffen wird.« *Weser-Zeitung, Bremen*

»Ein neuer Band enthält „Ssewastopol" u. a. Wie alle Bücher des Cassirer-Verlages ist die äußere Ausgestaltung mustergültig. Für die Übersetzung bürgen so ausgezeichnete Namen wie Aug. Scholz, G. Specht usw.« *Magdeburgische Zeitung*

»Es ist ja in Deutschland kein Mangel an Tolstoj-Ausgaben, aber eine so ausgezeichnete, wirklich eindeutschende Übersetzung in so vornehmer Ausstattung füllt trotzdem eine Lücke aus.« *Kieler Zeitung*

»„Anna Karenina" ist wohl das reifste Werk des Dichters. Es gibt nur weniges in der Weltliteratur, das ihm an die Seite gestellt werden kann. Es ist eines der Bücher, die man niemals ganz ausschöpft, in dem man daher immer wieder liest, sofern man überhaupt seinem Geiste entgegenkommt, und das ist der Fall in einer Zeit, wo man sich wieder in wachsendem Maße auf das Ewige besinnt. Doch wäre es irrig, die kleineren Erzählungen der Beachtung nicht für wert zu halten. Denn nicht nur, daß auch sie die Hand des Meisters zeigen, sind „Die Kosaken" von besonderem Interesse. In den lebenden Bildern, die da vor uns abrollen, ist die Hauptperson der frühe Tolstoj selber, der ja eine Kosakenzeit durchgemacht hat, und so gibt er, vielleicht ohne daß er es wußte, tiefe Einblicke in seine komplizierte Seele. Die vortreffliche Übersetzung ist von August Scholz.« *Frankfurter Zeitung, Frankfurt a. M.*

Verlangen Sie ausführliche Prospekte!
In jeder guten Buchhandlung vorrätig!

BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN W 35

Diesem Hefte legten der Deutsche Kunstverlag, Berlin, der Euphorion-Verlag, Berlin, S. Fischer Verlag A.-G., Berlin, F. A. C. Prestel, Frankfurt a. Main, Phönix Illustrationsdruck und Verlag, Berlin, der Kunstverein Baden-Baden und der Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien Prospekte bei, die wir besonderer Beachtung empfehlen möchten.

DRUCK VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG